

Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Salvatore Cingari (Università per Stranieri di Perugia), Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale e redazione testi: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

***Classicità e compromiso nella traduzione
tra Italia e mondo iberico***

Anno II, fasc. 6 (12), 25 dicembre 2016,

a cura di Maria Gabriella Dionisi, Giovanna Fiordaliso e Matteo Lefèvre,

revisione redazionale a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

La Spagna s'interroga sul proprio futuro, di Domenico Panetta..... p. 7

Premessa, di Maria Gabriella Dionisi p. 11

Inediti e traduzione p. 15

Ancora sulle prime traduzioni italiane dei Sueños quevediani. Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104, di Federica Cappelli p. 17

Abstract: This article sets out to offer a reasoned analysis of Francisco de Quevedo's "Vision" El algouacil endemoniado in a 1644 anonymous manuscript translation never known before and found by the author herself in the Museo Correr Library of Venice. To this end, she studies in a comparative way the text of the Algouacil in three different versions: the original Spanish text by Quevedo, the one by La Geneste first French translation, on which the Venetian "Vision" is based, and the anonymous Italian manuscript version.

Fra la traduzione dell'etica e quella della fedeltà: prospettive di ricerca, di Giampaolo Vincenzi..... p. 32

Abstract: This article proposes some examples serviceable to explain Translation theory's metaphors, clearing up the nature of ethical categories in the work of the translator. Through the hermeneutical approach, the author shows that translator works as a cultural and linguistic mediator and must choose to be faithful himself as well as to the text to translate; at the end, the article presents an original interpretation about semiotic triangle when languages and cultures meet each other.

Procedimenti traduttivi e processi identitari, di Chiara Sinatra p. 45

Abstract: This article represents a new phase in the author's research field, which aims to study the process of construction of the national identity and how it can be related to translation in works published at the same time in Italy and Spain between 1939 and 1943, the francoism's años azules. The topics of this article are: translation as rewriting according to the ideology of the fascist regimes and the observation of the identity language used in the translation process. To support her analysis, the author has focused on the figure of the Legionarios who served in the Spanish Civil War and became a representative of the common Italian-Spanish identity that emerges from the works analysed.

Traduzione come adattamento. Le traduzioni e riscritture delle Aventures de Télémaque in Portogallo da romanzo di formazione politica a manuale glottodidattico, di Marco E. L. Guidi e Monica Lupetti..... p. 58

Abstract: *The paper examines the history of the Portuguese translations of François Fénelon's Les Aventures de Télémaque in the 18th and 19th centuries. These translations are considered a case of proactive adaptation of the original nature and content of this novel to different contexts and different uses. An interesting feature of these adaptations is that they highlight, and at the same time revive and update, single meanings and aims that were enclosed in the source text. Whereas 18th-century translations stress the pedagogic and political nature of the work, 19th-century editions appear since their editorial layout as "devices" for language-learning. The paper reveals that the link between these uses is made by the choice of two of the 18th century translators, who decide to translate Fénelon's novel because they intended to emulate the literary style of this masterpiece of French literature, thus creating a new Portuguese epic language.*

Tradurre la saggistica: le parole di Claudio Guillén, di Giovanna Fiordaliso.... p. 83

Abstract: *Object of this work is the essay Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario, published by Claudio Guillén in 2001, and its italian translation, Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria. It is a very peculiar work: four chapters that intersect a very short autobiography, a metacritical reflection about comparative literature and the critical commentary to the Epistola written by Garcilaso de la Vega to his friend Boscán. The interest of the essay is its articulate structure, meant to establish a very trusting relationship with the receiver, that is students and scholars of different countries, passionate readers of literature.*

«El Capitán Javier»: tradurre la narrativa di Arturo Serrano Plaja oggi, di Andrea Bresadola..... p. 97

Abstract: *We study the translation issues concerning the tale El Capitán Javier by Arturo Serrano Plaja (1942), still unpublished in Italian. It is an interesting practical case that requires a careful evaluation in terms of intervention needs to make the text accessible to a contemporary reader. Sure enough, the conservation of the original style, register variety, and lexical peculiarities must live together with communication strategies apt to make it adequate to the destination language. After analyzing the problems related to how to deliver the lyrical prose of the narrator, we study the colloquial language of the characters, proposing translations that aim to maintain both their semantic value and pragmatic strength. The article closes with a list of the cultural elements that, one more time, demand the translator to move in between domesticating and foreignizing techniques in his role of mediator between the two cultures.*

Poesie in forma di "bomba". Cronaca, limiti e risorse della traduzione di poesia cilena contemporanea, di Matteo Lefèvre..... p. 120

Abstract: *In this article the author, with a militant approach, describes his experience as a translator of the most recent chilean poetry in the context of an important event that took place during the Expo 2015 in Milan. We talk about the "bombing of poems" fallen on the town (<https://www.youtube.com/watch?v=3NwVqXwzE7E>) and planned by Colectivo Casagrande, an organisation of free poets of Chile. The author, here, faces the event reconsidering the problems connected with this original artistic performance and his own work as a translator, dealing with historical and cultural reflections as well as with transnational and translational issues.*

Esperienze traduttive: El río del Edén di José María Merino, di Massimo Marini..... p. 137

Abstract: *The Italian translation of the Spanish novel El río del Edén by José María Merino (Premio Nacional de Narrativa and Premio Crítica de Castilla y León in 2013), is analyzed under its multiple aspects, both linguistic and stylistic. This translation has been carried out by a group of three translators and two editors, during the Master in Translation of the University of Rome “La Sapienza”. This peculiar way of team translating has generated a linguistic debate on the concrete cases presented by the text, giving to each member the possibility to discuss his ideas and proposals. The article exposes some of the most significant translating problems faced, reflecting on specific issues and giving the solutions adopted.*

Recensioni p. 159

LIBRI

La vedova di Van Gogh di Camilo Sánchez, di Anna de Pari p. 161

La straordinaria tristezza del leopardo delle nevi di Joca Reiners Terron, di Claudio Morandini p. 166

Contatti p. 169

Gerenza p. 171

Editoriale

di Domenico Panetta

La Spagna s'interroga sul proprio futuro

Se a un operatore politico, economico o sociale venisse richiesto un parere sull'attuale andamento del vivere individuale e collettivo nel mondo iberico, quasi certamente l'interlocutore fornirebbe risposte incerte, titubanti, forse anche contraddittorie. Alla radice di tali dubbi vi sono, intanto, un malessere diffuso e poi la constatazione che la società spagnola si presenta al giudizio esterno con una realtà politica tuttora meno definita di quella economica, almeno in apparenza tendenzialmente in crescita (qualcuno, infatti, dubita anche di certi dati diffusi su tale crescita e li considera dettati da una "strategia mediatica").

In questi ultimi anni, il paese iberico ha assistito a uno stallo politico senza precedenti, che non ha consentito a lungo la formazione di un governo con la pienezza dei poteri, con tutte le conseguenze che ne sono derivate sul piano del conseguimento di una molteplicità di altri obiettivi che in molti ritengono auspicabili, urgenti e anche possibili.

Non si tratta di formare comunque un governo, ma di crearlo nelle condizioni ottimali per poter affrontare al meglio il presente e il futuro. Il vuoto di governo è stato, infatti, uno dei principali problemi degli spagnoli, ma non è il solo: non basta stilare un elenco di ministri e ottenere i voti necessari per assicurare una maggioranza parlamentare; si tratta di provare a produrre, attraverso quelle scelte, diversi altri effetti positivi, non ultimi la lotta alla disoccupazione, una maggiore produttività, la difesa dei salari reali e maggiori spazi di partecipazione nelle decisioni politiche generali.

Nonostante le crisi evidenziate e le altre latenti, secondo alcune classifiche attualmente la Spagna è l'ottava potenza economica mondiale, secondo altre la decima, dietro Stati Uniti d'America, Cina, Giappone, India, Germania, Gran Bretagna, Francia, Italia e Brasile. Di certo, la sua economia è considerata tra i “quattro motori d'Europa” e, quindi, risulta anche di rilevanza planetaria.

Le attività economiche hanno un importante baricentro nella città di Barcellona e nella regione della Catalogna, grazie alla sua posizione economica privilegiata di luogo di transito obbligatorio dei più importanti traffici via terra con le maggiori potenze europee. Negli ultimi decenni l'uso di tecnologie avanzate e una migliore utilizzazione delle risorse esistenti hanno favorito, ad esempio, l'espansione delle coltivazioni irrigue; le diffuse colture di piante industriali, tabacchi, cotone hanno innescato una politica di allargamento dei mercati di tali prodotti. Per effetto del potenziamento delle strutture ricettive si è assistito, inoltre, a un boom del turismo. In Catalogna, nelle Baleari e in Andalusia, infatti, favorevoli condizioni generali hanno attratto capitali e contribuito al radicarsi di un turismo di qualità: al riguardo, non si dimentichi nemmeno che la Spagna è il terzo paese al mondo, dopo Italia e Cina, per la presenza di siti dichiarati dall'Unesco “Patrimonio dell'umanità”. In particolare, notevoli sono le sue “Città Patrimonio” (Cordova, Toledo, Salamanca, Segovia, Cuenca, Avila, Santiago di Compostela, Tarragona *etc.*), che ospitano numerosissimi edifici storici ristrutturati e riadattati a vari usi, offrono vivaci possibilità di incontro e sono caratterizzate da un grande dinamismo: uno dei loro maggiori pregi, la perfetta integrazione fra le bellezze naturali che le circondano e l'alto valore culturale del loro paesaggio urbano.

Gli analisti concordano sul fatto che dopo il 2011 l'aumento delle esportazioni ha contribuito a favorire una certa crescita economica in Spagna, rispetto al resto della zona euro. Nonostante ciò, persistono, però, rilevanti criticità nello scenario economico spagnolo: in particolare, preoccupa l'elevato tasso di disoccupazione (ben oltre il 20%), provocato anche dal taglio della spesa pubblica, che ha caratterizzato il mercato del lavoro negli ultimi anni. Senza un miglioramento in tal senso, la recente

ripresa economica potrebbe non essere sufficiente per innescare un processo di crescita stabile e duraturo. Inoltre, secondo alcuni, certe nuove direttive liberiste che rendono più semplice licenziare, meno vincolanti gli accordi sindacali collettivi e meno onerosi i costi delle liquidazioni avrebbero, sì, attratto capitali in Spagna, ma, appunto, tale ripresa azionaria e finanziaria del paese avrebbe, a loro avviso, comportato il peggioramento della qualità della vita lavorativa, con stipendi in forte calo e una maggiore disponibilità di manodopera a basso costo.

In ogni caso, malgrado le apparenze e le incertezze che caratterizzano i percorsi dei suoi governi, la Spagna oggi riesce comunque a esprimere una certa stabilità, seppur manifestando debolezza nella presenza negli organismi internazionali e nei tavoli europei dove si prendono le decisioni che contano. Una carenza di cui i prossimi governi spagnoli devono cercare le radici per controllarne più efficacemente gli sviluppi.

Si tratta di un periodo, quello attuale, importante per disegnare al meglio i percorsi e gli obiettivi delle politiche planetarie e la Spagna può, di certo, apportare un notevole contributo a livello sia comunitario sia mondiale per creare nuovi equilibri e proporre strategie di crescita efficaci: in primo luogo, le sue attività produttive - vecchie e nuove, tradizionali e all'avanguardia - vanno incentivate con strumenti agili e tempestivi, anche di tipo fiscale.

Agli spagnoli, le scelte d'indirizzo e i percorsi da privilegiare: la concretezza del loro operare darà ragione a quanti fanno previsioni ottimistiche sul futuro di questa importante realtà europea e mondiale; agli spagnoli e all'economia dell'Europa tutta, la soddisfazione dei risultati già ottenuti e di quelli conseguibili nell'immediato futuro.

Premessa

Esiste ormai una vasta bibliografia sulla, della, per la traduzione e le varie teorie traduttologiche rientrano più o meno tangenzialmente nel lavoro di parecchi studiosi e sono materia d'esame in molti corsi universitari. Eppure, i saggi inclusi in questo numero monografico curato da chi scrive insieme con Giovanna Fiordaliso e Matteo Lefèvre (realizzati da docenti delle Università di Roma "Tor Vergata" e "Sapienza", di Pisa, di Urbino, della Tuscia e di Macerata) aggiungono nuovi tasselli al grande mosaico degli studi interlinguistici, mostrando come ci sia ancora molto da dire sul lavoro traduttivo, sui metodi e le prospettive, sui problemi legati alla resa di un testo saggistico rispetto a uno poetico e narrativo, sulla scelta di proporre a lettori più o meno avvertiti opere provenienti da realtà linguistico-culturali apparentemente vicine, sul sottilissimo limite che esiste tra attività critica e pratica traduttiva quando - e la maggioranza dei testi che seguono ne sono prova tangibile - a cimentarsi in prima persona nell'impresa (come parte o a margine dei loro compiti accademici) sono docenti universitari che in alcuni casi sono anche traduttori.

Certo, la storia della traduzione di opere dallo spagnolo all'italiano è lunga e articolata e riflette pienamente il legame stabilitosi tra le due aree linguistiche, mostrando quanto abbiano pesato sulla disponibilità delle case editrici a investire in tali progetti i secolari contatti culturali (nel caso della Spagna), o il più recente desiderio di far conoscere realtà in pieno conflitto (ma ricche di stimoli), come è accaduto con i paesi ispanoamericani, "riscoperti" solo a partire dalla seconda metà del '900, così come viene riassunto in una lunga intervista a Lorenzo Ribaldi, della casa editrice La Nuova Frontiera, pubblicata nel numero 3 di «Diacritica» del giugno 2015.

Nella storia della traduzione spagnola ha prevalso spesso un approccio classicistico, teso a riscoprire in seno all'accademia e alla vita culturale i migliori

ingegni del *Siglo de Oro* o comunque i “classici” delle lettere ispaniche di ogni tempo; tuttavia, a controbilanciare tale peso, alla base delle scelte operate è esistito al contempo (e oggi più che mai) un elemento imprescindibile: *el compromiso*, l’impegno preso dallo stesso traduttore a selezionare, promuovere e sostenere con il suo lavoro un autore, un testo, un contesto, ritenuti importanti per la crescita culturale e/o ideologica del proprio paese di appartenenza.

Se, come dimostra Federica Cappelli, le prime (seppur incomplete e imperfette) traduzioni italiane dei *Sueños* di Francisco de Quevedo, risalenti al ’600, sono stimulate dalla forte «esigenza di disporre [...] anche nella nostra lingua [di] quest’opera satirica di straordinario successo e che tanto scalpore aveva sollevato in tutta Europa» e «le grandi traduzioni europee del Romanticismo, gli autori delle quali sono ancora considerati le autorità del concetto moderno (Schleiermacher, Schlegel, Goethe, Hölderlin, solo per citarne alcuni), nascono da un terreno irrigato a pensiero filosofico e dimostrano che “esiste fra le filosofie e la traduzione una prossimità d’essenza”», come spiega nel suo saggio Giampaolo Vincenzi, ben diversa è ad esempio la causa che, in un determinato periodo storico (gli anni compresi tra il 1939 e il 1943, i cosiddetti *años azules* del franchismo), spinge la rivista «Legioni e Falangi» a proporre gli articoli della corrispondente edizione spagnola «Legiones y Falanges», trasformando - come illustra Chiara Sinatra - la traduzione in «riscrittura al servizio dei regimi», capace di privilegiare «un linguaggio identitario quale strumento dei procedimenti traduttivi stessi».

Tale approccio “militante” assume oggi un significato meno politico e più culturale allorché il traduttore si accinge a individuare e tradurre testi che possono essere utili all’acquisizione di nuove tecniche dell’apprendimento linguistico e dell’analisi letteraria; ad aggiungere altri elementi a tematiche già note e a proiettare queste ultime all’interno di inedite prospettive culturali; a diffondere in Italia (e in altri paesi) autori stranieri contemporanei, per superare vecchi stereotipi o un certo immaginario pregresso; a riflettere, partendo dalla propria esperienza, sulla difficoltà di passare dalla teoria alla prassi traduttiva.

Proprio dei risultati di tale attività rendono conto i contributi proposti rispettivamente da Monica Lupetti e Marco E. L. Guidi; Giovanna Fiordaliso; Andrea Bresadola; Matteo Lefèvre; e Massimo Marini. Infatti, se le versioni e riscritture del *Telemaco* di Fénelon mostrano in chiave storico-culturale come l'opera si trasformi, nel corso dei secoli della piena età moderna, «da romanzo di formazione politica a manuale glottodidattico» (Guidi-Lupetti); se la traduzione del saggio di Claudio Guillén, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, mira a rendere fruibile a un pubblico il più ampio possibile un lavoro di natura comparatistica, caratterizzato «da una modalità di scrittura su e per la letteratura, per studenti e studiosi; ma anche sulla critica letteraria per il critico, lo storico, il teorico della letteratura» (Fiordaliso); il lungo lavoro di trasposizione in italiano del racconto/romanzo breve *El capitán Javier* di Arturo Serrano Plaja, autore ancora sconosciuto al lettore italiano, nasce invece dal desiderio di ampliare ancor più le conoscenze sulla Guerra Civile spagnola (Bresadola).

La dettagliata ricostruzione di tutto il percorso compiuto per realizzare un *bombardeo poético* su piazza del Duomo a Milano, organizzato dal Padiglione del Cile durante l'Expo del 2015, dimostra invece come la traduzione di un alto numero di poesie di autori contemporanei cileni, contraddistinte da «motivi, stili, passioni, punti di vista [diversi e] che propongono nuovi codici e soprattutto nuovi scenari dell'espressione artistica» sia stato uno dei passaggi - conclusosi con la recentissima pubblicazione del volume *Pioggia di poesie su Milano* (2016) - per sperimentare un'inedita forma di comunicazione che ha comportato «un coinvolgimento attivo e plurale di tutte le parti in causa e contempla[to] tanto la responsabilità intellettuale quanto quella logistica, politica ed economica» (Lefèvre). E di partecipazione attiva e collettiva si parla ancora nella riflessione critica realizzata da Marini, in cui si rende conto dei metodi utilizzati per portare avanti il lavoro traduttivo non in modo individuale ma coinvolgendo una vera *equipe* di allievi e insegnanti del Master in Traduzione della "Sapienza", perché in tale «formula [...] conta non solo il prodotto finale, vale a dire il testo tradotto, ma anche il processo traduttivo in sé quale

momento di formazione e arricchimento reciproco, frutto di una pluralità di sguardi e di sensibilità».

Una pluralità di approcci, dunque, ma tutti rivelatori della necessità - come affermava anni fa Angelo Morino in *Appunti sul tradurre letteratura* - di «sporcarsi le mani», di assolvere al *compromiso* di vivere la traduzione come una continua esplorazione in territori altri.

Maria Gabriella Dionisi

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Ancora sulle prime traduzioni italiane dei Sueños quevediani

Note sulla «Vision prima» nel manoscritto Correr 1104

I *Sueños* sono un'opera composita di straordinaria originalità in cui Francisco de Quevedo lancia i suoi pungenti dardi satirici contro l'intera società contemporanea per metterla a nudo con toni implacabili e rappresentazioni mortificanti. Ne esce un quadro promiscuo e a tratti raccapricciante, popolato da ostentosi medici assassini, corrotti rappresentanti della giustizia, donne anziane assetate di piacere e di giovinezza, e poi re, filosofi, sacerdoti, barbieri, osti, sarti, pasticceri, maestri di scherma, astrologhi, buffoni di corte, e così via, tutti colti nel pieno dei loro vizi e difetti grazie a caricature uniche e irripetibili, che fanno pensare, come qualcuno ha suggerito¹, ora alle stravaganti creature del *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, ora alle angoscienti *pinturas negras* di Goya, ma anche alle descrizioni esperpentiche di Ramón del Valle Inclán. Ma, se nessuno è risparmiato dall'impietosa penna quevediana (eccezion fatta per poveri e soldati), va da sé che neppure all'autore siano risparmiate severe critiche e censure, da cui il travagliato iter editoriale di questa serie letteraria. Per dirla con Ettinghausen, «*al cabo de cuatro siglos de su composición, ni tan siquiera sabemos de qué hablamos cuando hablamos de [los] Sueños; y hasta [Quevedo], a lo mejor, llegaría a tener sus dudas al respecto*»².

La sola certezza in merito è che si conoscono quattro prime versioni dei *Sueños*, corrispondenti a due distinte fasi di circolazione: una prima versione, anteriore alla loro pubblicazione, divulgata in forma manoscritta, e tre versioni a stampa, edite

¹ Si vedano, ad esempio, J. IFFLAND, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books Limited, 1982, II, pp. 42-49 e B. GARZELLI, «*Nulla dies sine linea*». *Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, ETS, 2008.

² H. ETTINGHAUSEN, *Enemigos e inquisidores: los «Sueños» de Quevedo ante la crítica de su tiempo*, in *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro* (Barcelona-Gerona, 21-24 de octubre de 2009), coordinación de E. Fosalba Vela, Carlos Vaíllo, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona Servei de Publicacions, 2010, pp. 297-318: p. 298.

nell'arco di quattro anni (1627-1631) e differenti nei titoli, nell'assetto e, in parte, anche nel contenuto. Le tre versioni a stampa sono pubblicate, la prima, a Barcellona col titolo di *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos...*, la seconda, a Zaragoza nello stesso anno, ma intitolata *Desvelos soñolientos y verdades soñadas* e privata di due «sogni» già compresi nella prima e, infine, la terza versione, uscita a Madrid nel 1631, con il titolo di *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*³.

Questi quattro stadi contemporanei, per riprendere le parole di Ettinghausen, sono, certo, il frutto di un successo inaudito, ma al contempo riflettono, specialmente le tre versioni a stampa, un altrettanto eccezionale scandalo, sollevato dalle visioni quevediane che, per l'autore, sarà fonte di pesanti accuse, denunce e forti pressioni da parte di personaggi influenti del tempo⁴; a tal punto che, secondo Crosby, la versione manoscritta è «*la única [...] que ha llegado ilesa a nuestros días, y puede atribuirse a Quevedo con muchísima más seguridad que cualquiera de las versiones impresas*»; le altre, infatti, sempre secondo Crosby, sarebbero state sottoposte «*a un proceso progresivo de censura religiosa, moral y política, que empezó poco a poco durante la época de la copia manuscrita, se agudizó en la primera edición (1627), y [...] culminó en 1631 con la publicación de los Juguetes de la niñez*»⁵.

In pratica, il successo arriva, istantaneo, sin dall'iniziale circolazione manoscritta del primo *sueño*, il *Juicio final*, composto tra il 1604 e il 1605; i primi esemplari manoscritti iniziano a copiarsi freneticamente sin da subito, ma assieme alla fama giungono, altrettanto precocemente, anche le prime spietate critiche. L'autore, allora, decide di affidare la propria reazione ai prologhi delle sue «visioni», in un primo momento con prudenti autodifese e timide richieste di benevolenza, poi, dato il

³ Cfr., rispettivamente, *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, Barcelona, Por Esteban Liberos, A costa de Joan Saperà Librero, 1627 (questa prima edizione include: *Sueño del Juicio final*, *El Alguacil endemoniado*, *Sueño del Infierno*, *Mundo por de dentro* e *Sueño de la Muerte*); *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*, Zaragoza, Por Pedro Vergés, 1627 (comprende solo i 'sogni' propriamente detti – Muerte, Juicio e Infierno – e un'operetta apocrifa: *La casa de los locos de amor*); *Juguete de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631 (oltre al titolo generale dell'opera, cambiano i titoli di alcuni *sueños*: *El Sueño de las calaveras*, *Alguacil alguacilado*, *Las Zahúrdas de Plutón* e *Visita de los Chistes*).

⁴ H. ETTINGHAUSEN, *Enemigos e inquisidores...*, art. cit., p. 298.

⁵ J. O. CROSBY, *Introducción a F. DE QUEVEDO, Sueños y discursos*, edición de J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.

crescente accanimento nei suoi confronti, con attacchi violenti contro i suoi detrattori, fino ad arrivare a dirigere il prologo del *Sueño del Infierno* «*Al ingrato y desconocido lector*», a cui si rivolge in questi termini: «*Eres tan perverso que ni te obligué llamándote pío, benévolo ni benigno en los demás discursos porque no me persiguieses*»⁶.

Quevedo, dunque, in questa prima fase di diffusione manoscritta della sua opera, di certo meno controllata rispetto a quella a stampa, non altera i propri testi sulla base delle accuse ricevute, come sarà invece obbligato a fare in seguito, bensì si limita a reagire con più o meno veemenza nei suoi testi preliminari. Tant'è vero che, quando, nel 1610, tenta di pubblicare i suoi primi tre *Sueños*, gli viene negata la licenza di stampa, reputando che potessero «*“inducir a errores” por “burlarse de las Sagradas Escrituras” y por su estilo “chabacano e imprudente y escandaloso sobremanera”*»⁷.

Dopo questa prima circolazione manoscritta, i *Sueños* verranno riscritti tre volte da Quevedo, costretto da censori e detrattori di varia natura a modificare, correggere o tagliare i suoi testi. Ciononostante, sarebbe un errore considerare le suddette edizioni a stampa come tre sequenze sconnesse fra loro: vi è, infatti, un serrato rapporto di causa-effetto tra ciascuna versione, le critiche da questa rimosse, la reazione di difesa di Quevedo e la riscrittura che ne consegue; rapporto che fa di questa raccolta, nelle sue tre prime redazioni, un *unicum* indissolubile⁸. E questo anche a dispetto dell'autentico stravolgimento che impose l'intervento correttivo paganizzante dei *Juguetes de la niñez* nel tentativo di evitarne l'inclusione nell'*Índice* inquisitoriale del 1632.

Questa lunga premessa sulla intricata vicenda editoriale dei *Sueños* mi è parsa importante se non altro per rendere tangibile la portata del clamore che essi

⁶ F. DE QUEVEDO, *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, edición de I. Arellano, in ID., *Obras completas en prosa*, Vol. I, Tomo I, A. Rey (director), Madrid, Castalia, 2003, pp. 186-467: p. 275; da ora in avanti tutte le citazioni tratte dalla presente edizione saranno indicate con la sigla S, seguita dal numero di pagina.

⁷ H. ETTINGHAUSEN, *Enemigos e inquisidores...*, art. cit., p. 301.

⁸ Sull'idea di unità ciclica dei *Sueños*, si vedano anche I. NOLTING-HAUFF, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 55-66 e P. JAURALDE, *Circunstancias literarias de los Sueños de Quevedo*, in «*Edad de Oro*», II, 1983, pp. 119-26: p. 123.

sollevarono in Spagna; un clamore che, di certo, non poté non avere risonanze anche all'estero, dove ben presto i *Sogni* cominciarono a diffondersi in traduzione. Un dato interessante, a questo proposito, è che le principali traduzioni circolanti all'epoca di Quevedo in Europa (nella fattispecie quella inglese, tedesca, italiana e olandese) non furono condotte sul testo originale, bensì sulla prima traduzione francese del Sieur de la Geneste, uscita nel 1632 col titolo di *Visions*⁹. Così anche la prima traduzione italiana realizzata da Innocenzo Maranaviti (*Estratto de' sogni*, 1664¹⁰), mentre per la seconda, ad opera di Giovanni Antonio Pazzaglia (*Scelta delle visioni*, 1704 e *Le visioni*, 1706¹¹), il testo di partenza è la seconda traduzione francese, del Sieur Raclots del 1664¹².

Si tratta di una prassi che non deve scandalizzare troppo, in quanto la concezione del tradurre, nel Seicento, era molto diversa rispetto a quella attuale: se oggi concepiamo la traduzione come un restituire in una lingua altra il “senso” e il “modo” di un testo originale, secondo un delicato gioco d'equilibri tra il “religioso” rispetto del testo fonte e la naturale leggibilità del testo d'arrivo, al tempo di Quevedo il concetto di traduzione era molto più ampio e flessibile, fino a sconfinare in terreni limitrofi come l'adattamento e la riscrittura; inoltre, non si aveva troppo riguardo per il testo originale, mentre si tenevano in alta considerazione il gusto e la sensibilità dei lettori finali¹³. Da qui che incidesse poco se il traduttore aveva davanti a sé il testo

⁹ Cfr.: *Les «Visions» de Quevedo, traduites par le Sieur de la Geneste*, édition, introduction et notes par M. Roig Miranda, Paris, Champion, 2004; sulla traduzione di La Geneste cfr., di M. ROIG MIRANDA, *Les textes des «Sueños» de Quevedo et sa traduction française par le Sieur de la Geneste*, in *Théorie et pratique du texte*, Lublin, Université Marie Curie, 1998, pp. 155-166; *Edición y anotación de «Les Visions» del Sieur de La Geneste*, in «La Perinola», 4, 2000, pp. 367-78.

¹⁰ F. DE QUEVEDO, *Estratto de Sogni di D. Francesco Quevedo. Trasportati dal Francese per Innocentio Maranaviti ecc.*, Venezia, Per Gasparo Coradici, MDCLXIV.

¹¹ Cfr., rispettivamente, F. DE QUEVEDO, *Scelta delle Visioni di D. Francesco Quevedo, trasportate dall'idioma Spagnuolo nell'Italiano da Gio. Ant.o Pazzaglia ecc.*, In Hannovera, a Spese dell'Autore, MDCCIV e ID., *Visioni di D. Francesco Quevedo. Trasportate dall'Idioma Spagnuolo nell'Italiano da Giovan'Antonio Pazzaglia ecc.*, In Augusta, Appresso Andrea Maschenbaur, 1706.

¹² La traduzione dei *Sueños* realizzata da Raclots è compresa nel primo tomo dell'opera completa di Quevedo: *Les oeuvres de Quevedo. Traduction nouvelle. Tome Premier*, Paris, Chez Jean Cochart au Palais, dans la Galerie des Prisonniers, au saint Esprit, MDCLXIV.

¹³ Sulla traduzione e le tecniche del tradurre cfr., fra l'altro, P. DIADORI, *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*, Firenze, Le Monnier-Mondadori Education, 2012; U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2013 (I ed. 2003); I. EVEN-ZOHAR, G. THOURY (eds.), *Translation Studies and Intercultural Relations*, Tel Aviv, Tel Aviv University Press, 1981; L. REGA, *La*

spagnolo o solo quello francese o entrambi, questioni che, invece, oggi giorno appaiono particolarmente interessanti ed essenziali per capire il *modus operandi* di questi primi divulgatori di cultura.

Ho iniziato a occuparmi delle prime traduzioni italiane dei *Sueños* più meno tre anni fa, dovendo partecipare a una miscellanea di studi sulla ricezione e la trasmissione dell'opera di Francisco de Quevedo. Sapevo che si trattava di un terreno di ricerca poco battuto e lacunoso e, in effetti, già muovendo i primi passi ho potuto cogliere l'alto grado di negligenza che caratterizzava questo settore degli studi su Quevedo in Italia; una negligenza che, in particolare, andava a toccare due ordini di problemi: da una parte, la mancanza di una bibliografia esauriente, in grado non solo di catalogare, ma anche di localizzare le diverse edizioni presenti in biblioteche italiane ed estere¹⁴ e, dall'altra, la carenza di studi analitici sulle traduzioni stesse, che mettessero in relazione il testo tradotto con l'originale spagnolo o con eventuali testi intermedi, quale, ad esempio, la traduzione francese di La Geneste, fonte – si è già detto – della prima versione italiana. Ho quindi intrapreso un'indagine accurata che, a partire da un setacciamento di biblioteche nazionali e internazionali, mi ha permesso, come risultato di una prima fase di ricerca, di elaborare uno studio bibliografico capace di registrare e descrivere le edizioni antiche delle prime traduzioni, dando

traduzione letteraria. *Aspetti e problemi*, Torino, UTET, 2001; P. RICOEUR, *La traduzione. Una sfida etica*, Brescia, Morcelliana, 2001; P. TOROP, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, edizione italiana a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010.

¹⁴ A questo proposito, le più autorevoli, pur se datate, bibliografie esistenti, quali la *Bibliografía espanyola d'Italia* del catalano Toda i Güell o il *Manual del librero hispanoamericano* di Palau y Dulcet, così come i più recenti lavori degli studiosi Laurenti e Porqueras Mayo sull'argomento, si sono rivelati estremamente lacunosi (cfr. E. TODA I GÜELL, *Bibliografía espanyola d'Italia: dels orígens de la impremta fins a l'any 1900*, Castell de S. Miquel d'Escornalbou, Vidal Güell, 5 voll., 1927-1931; A. PALAU Y DULCET, *Francisco de Quevedo*, in *Manual del Librero Hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, t. XIV, 1962, pp. 367-406; J. L. LAURENTI, *Una sconosciuta edizione italiana dei «Sueños» di Quevedo*, in ID., *Estudios bibliográficos sobre la Edad de Oro y el Siglo de las Luces (1472-1799): Fondos raros españoles en la Universidad de Illinois y en otras bibliotecas norteamericanas*, Guadalajara, AACHE Ediciones, 2000, cap. X, pp. 237-44 (già pubblicato come: *Una sconosciuta edizione italiana dei «Sueños» di Francisco de Quevedo: Venezia, Gasparo Coradici, 1670*, in «La Bibliofilia», 83, 1981, DISP, pp. 231-36) e di J. L. LAURENTI, A. PORQUERAS MAYO, *Spanish Rare Books of the Golden Age (1472-1700): a Catalogue of Rare Books held in the Library of the University of Illinois and in selected North American Libraries*, Boston, G. K. Hall, 1979 e *La colección de Francisco de Quevedo (impresos del siglo XVII)*, in *Nuevos estudios bibliográficos sobre la Edad de oro*, Barcelona, PPU, 1994).

altresì conto degli esemplari rintracciati¹⁵. Tutto questo per cominciare a mettere ordine, attraverso un lavoro pur sempre perfettibile, nell'intricato ginepraio delle molte edizioni a stampa sei-settecentesche e delle altrettanto numerose emissioni¹⁶.

In un secondo momento, ho affrontato uno studio analitico basato sul raffronto testuale a tre fra la traduzione italiana di Pazzaglia del 1706 – l'unica in cui i *Sueños* erano presentati in versione integrale –, l'originale spagnolo e la traduzione francese di Raclots, su cui Pazzaglia, pur essendo un gran conoscitore della lingua spagnola, si appoggiava. Ne è risultata una prassi traduttiva originale, regolata da un certo *afán explicativo* e chiarificatore, com'era tipico del tempo, ma contrassegnata anche da una costante attenzione verso il testo originale, come dimostra il continuo deviare del traduttore rispetto alla versione francese, ritenendola spesso scorretta o poco precisa¹⁷.

Tornando, invece, alla precedente perlustrazione dei fondi antichi delle principali biblioteche italiane, che ci avvicina all'oggetto di questo contributo, essa ha condotto a due importanti risultati: *in primis*, il reperimento, presso la Biblioteca Universitaria di Genova¹⁸, della prima edizione italiana della traduzione di Maranaviti. L'esistenza di tale edizione, risalente al 1664, va a smentire l'affermazione di Joseph Laurenti¹⁹, secondo cui l'edizione italiana dei *Sueños* datata 1670, da lui rinvenuta nei ricchissimi fondi spagnoli della biblioteca dell'Università dell'Illinois, sarebbe stata la prima edizione dell'*Estratto de' sogni* del Maranaviti. Al contrario, all'esemplare reperito da Laurenti non solo va contestato il primato di *editio princeps* ma,

¹⁵ F. CAPPELLI, *Le prime traduzioni italiane dei «Sueños». Studio bibliografico*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di M. Lupetti e V. Tocco, Pisa, ETS, 2013, pp. 141-58.

¹⁶ Adotto la terminologia indicata da A. STUSSI (*Breve avviamento alla filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 25) per designare quegli esemplari in cui veniva «modificato il frontespizio e magari cambiata la dedica, in modo da mettere in vendita residui di magazzino spacciandoli per novità».

¹⁷ F. CAPPELLI, *En torno a las primeras traducciones italianas de los Sueños (la versión de Pazzaglia)*, in *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción y traducción*, F. Gherardi, M. Á. Candelas Colodrón (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015, pp. 67-79.

¹⁸ *Estratto de sogni di Don Francesco Quevedo* ecc., op. cit. (Biblioteca Universitaria di Genova, coll.: Laura F. I. 9); sull'argomento si veda anche: P. PINTACUDA, *Edizioni ritrovate dell'«Estratto de' sogni» di Quevedo: la 'princeps' veneziana del 1664, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)*, in «Studi secenteschi», LV, 2014, pp. 201-29.

¹⁹ J. L. LAURENTI, *Una sconosciuta edizione italiana...*, art. cit., p. 237.

addirittura, occorre retrocederlo al rango di semplice ristampa dell'edizione del 1664, visto che, come quella, è pubblicata a Venezia dallo stesso editore, Gasparo Coradici, mantenendone sia prologo che *imprimatur*.

La seconda “scoperta”, se così si può dire, ci riguarda più da vicino, in quanto si tratta del rinvenimento, accanto alle due versioni italiane antiche dei *Sueños* accertate fino a questo momento (quella di Maranaviti e l'altra di Pazzaglia), di una terza traduzione anonima sconosciuta. Si tratta, per la precisione, di una traduzione parziale dei *Sueños*, mai censita prima e da me reperita in versione manoscritta presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia. La traduzione è compresa in un codice miscellaneo di 181 carte, che contiene testi datati tra il 1516 e il 1705, soprattutto di argomento politico, «di varie mani e provenienza», appartenuto al nobile veneziano Teodoro Correr (1750-1830), un appassionato collezionista che, ancora in vita, donò alla città di Venezia la sua preziosa collezione di manoscritti, stampe, quadri, libri, antichità, oggetti di numismatica e molto altro, adibendo la sua stessa casa a museo cittadino.

Il ritrovamento del manoscritto anonimo rappresenta un importante risultato perché, oltre ad apportare un nuovo tassello al nostro puzzle, anticipa di ben vent'anni l'inizio della circolazione in lingua italiana dell'opera quevediana. La traduzione in questione, infatti, riporta la data del primo aprile 1644 e, ancora una volta, è stata realizzata, come si dice nell'*incipit* (c. 103r), sulla base della versione francese del Sieur de la Geneste: *Le Visioni di D. Franc.^{co} de Quevedo Kavalier dell'Ordine di Santiago tradotte dal spagnol / in Francese dal P. Genesta et da me in italiano a parola per parola*²⁰.

Sebbene in un primo momento fossi stata sfiorata dal sospetto che potesse trattarsi di una bozza della traduzione del Maranaviti (entrambe tratte dalla versione francese; entrambe circolanti a Venezia – la prima manoscritta e la seconda pubblicata dall'editore veneziano Coradici –; entrambi i traduttori con ogni probabilità veneti), successivamente mi sono dovuta ricredere in quanto, come si

²⁰ Da qui in poi, per le citazioni tratte dal manoscritto Correr, l'indicazione delle carte sarà incorporata alla fine della citazione stessa fra parentesi tonde e preceduta dalla sigla VC.

legge nel citato *incipit*, l'anonimo non solo accoglie la scelta di La Geneste e chiama i *sueños* «visioni», mentre il Maranaviti li chiama «sogni», ma dichiara di tradurre «a parola per parola», laddove l'altro preferisce riassumere il testo della versione francese (un veloce raffronto testuale è bastato per verificare la discrepanza fra le due versioni). Si tratta quindi di una traduzione altra che ho definito parziale in quanto comprende solamente due delle sei visioni tradotte dal Sieur de La Geneste: la *Vision prima del Algouazil Indemoniato* e la *Vision seconda della morte, et del suo imperio*, che occupano le carte dalla 103^r alla 120^v del codice. Le due «visioni» sono poste nel medesimo ordine in cui compaiono nella versione francese, dove a queste si aggiungono il sogno *Du Jugement Dernier* (il *Juicio final*), *De la maison des foux-amoureux* (*La casa de los locos de amor*, che, in realtà, non è un testo attribuibile a Quevedo), *Du monde et son interieur* (*El mundo por de dentro*) e *De l'Enfer* (*l'Inferno*); sono dunque gli stessi dell'edizione spagnola del 1627, ma ordinati diversamente e comprensivi de *La casa de los locos de amor*.

I due *sueños* del manoscritto sono preceduti da una nota del traduttore relativa al primo dei due testi, che l'anonimo riprende direttamente da La Geneste; si tratta di una giustificazione in merito alla scelta, evidentemente opinabile anche per i canoni traduttivi del tempo, di non tradurre l'originale *alguacil* con voci omologhe come *sargento* o *arciere* (*sergent* o *archer* in francese), bensì optando per un prestito linguistico, che è adattato, nel caso della versione francese – «*algouazil*» –, mentre risulta essere integrale in quella italiana, il cui artefice accoglie pedissequamente il termine impiegato dal collega d'Oltralpe. Come si legge di seguito, la scelta del prestito è da imputarsi al timore di La Geneste, evidentemente condiviso dal traduttore italiano, di incorrere in ritorsioni da parte della categoria di ufficiali di giustizia satireggiati nel testo quevediano:

[...] se questa Visione capitava davanti li Signori Sargenti, / eglino potrebbero ben vendicarsi al fine del termine, di questo che Io havessi diabolizzato / uno de loro compagni, et che senza grazia né misericordia eglino mi precipitereb- / bero dentro l'Inferno [...] (VC, c. 103^r).

per cui, prosegue:

Per mio riguardo io fo voto di non m'ingerirmi / punto con li gatti, da paura ch'eglino non mi graffino. Quand'io sarò quieto / io sarò forse più libero e più ardito. Per hora io non dirò né Arcier né Sargente / ma solamente l'Algouazil Indemoniato (VC, c. 103r).

La *Vision prima dell'Algouazil Indemoniato* occupa le prime sei carte, *recto* e *verso*, del manoscritto ed è su questo testo e il suo raffronto con l'originale spagnolo e la versione francese che poggio le mie prime, poche, osservazioni su questa nuova traduzione, le quali attengono a tre questioni: l'eccessiva aderenza alla traduzione di La Geneste; la possibilità che l'anonimo avesse davanti a sé anche il testo spagnolo; infine, l'influsso dialettale veneto.

Vediamo la prima. Come si è detto, l'anonimo traduttore veneziano procede trasponendo il testo francese parola per parola e questo spesso lo porta ad asservire letteralmente il testo d'arrivo alla sintassi della versione di La Geneste, al punto da renderlo di difficile lettura e comprensione. Talvolta, infatti, calca addirittura forme sintattiche o lessicali francesi che in italiano assumono tutt'altro significato o non trovano riscontro; solo in pochissimi casi si ravvede e si corregge, ponendo un frego sulla prima soluzione e offrendone una seconda più conforme semanticamente alla nostra lingua; in altri, invece, torna a preferire il prestito, lasciando dunque inalterata l'espressione francese, sia che essa produca un lieve slittamento semantico, un errore o una sorta di neologismo. Leggiamo alcuni esempi:

*Et voyant que tous mes efforts estoient
inutiles, & qu'il ne paroissoit plus **personne** à qui
l'ont peût parler, je me retiray de cette foule
[...]*²¹.

Ma vedendo che tutti li sforzi errano
[sic.] / inutili et che non restava più
persona a chi si potesse parlar Io mi ritirai
da questa / folla [...] (VC, c. 103v).

²¹ *Les Visions de don Francisco de Quevedo Villegas* ecc., A Paris, Chez Pierres Billaine, 1632, p. 2, grassetto mio, come quelli a seguire tanto della versione francese quanto italiana e spagnola, salvo diversa

[...] *si vous me voulez nommer comme il faut, dites que je suis un Demon Enalgoualizé [sic.], & non pas un Algoïiazil endiablé* (V, p. 4).

[...] se voi mi volete nominar come è ~~il-fatto~~ **bisogna**, ditte ch'lo son un / Demonio enalgoualizado [sic.], et non punto un Alguazil indemoniado (VC, c. 103v)²².

[...] *si nous luy permettons de parler, il dira mille outrages, contre la Justice & contre les officiers, parce qu'elle corrige le monde [...] & quant luy ravit plusieurs ames, qu'il croyoit avoir fait tresbucher [inciampare] dans ses pieges* (V, pp. 7-8).

[...] se noi li permettiamo / di parlar, egli dirà mille oltraggi contro la Giustizia et contro li suoi ufficiali, perciò che / ella corregge il mondo, [...] / et nel medesimo tempo li rapisce molte anime, ch'egli credeva haver fatto **trabucare** (c. 104r).

Passiamo alla seconda questione: è d'obbligo chiedersi se questo traduttore senza nome disponesse anche del testo spagnolo e ne tenesse in qualche modo conto. Per prudenza, direi che non è possibile rispondere affermativamente con tutta certezza, tuttavia qua e là affiorano timidi segnali di una lieve attenzione al testo originale, frutto forse di modesti tentativi di svincolarsi dalla versione francese quando questa non appare esatta.

Nel passo che segue, per esempio, la scelta di impiegare il termine «tiri», col doppio significato di 'tiri d'artiglieria' e 'colpi o azioni dannose' contro qualcuno, al posto di strali che, impiegato prima, traduceva il francese «*traits*»²³, avvicina la versione italiana a quella originale, in cui, col medesimo doppio significato, compare la voce «*tiros*»²⁴:

indicazione (d'ora in avanti tutte le citazioni tratte dalla traduzione francese dei *Sueños* realizzata da La Geneste si deducono dalla presente *editio princeps*; l'indicazione del numero di pagina sarà incorporata alla fine della citazione stessa fra parentesi tonde e fatta precedere dalla sigla «V»).

²² La cancellatura è nel testo.

²³ Anche in francese, nel registro letterario, vale «*Projectile, tel que flèche, javelot, etc., lancé avec un arc, une arbalète ou à la main*» (*Tirer un trait*), ma anche «*parole mordante dirigé contre quelqu'un, quelque chose*», quindi «*tiro*», appunto (cfr. *Dictionnaire de français Larousse*, s. v.: «*trait*») [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trait/78970#6EgtlRbrEHSVXfs5.99>; ultima consultazione: 12/9/2016].

²⁴ Cfr. S, p. 258, 282n.

[...] *un artillero que bajó allá el otro día, queriendo que le pusiesen entre la gente de guerra, como al preguntarle del oficio que había tenido dijese que hacer **tiros** en el mundo, fue remitido al cuartel de los escribanos, pues son los que hacen **tiros** en el mundo* (S, p. 258).

[...] *il vint une grosse troupe tout à la fois de plusieurs mestiers: le premier qui se presenta fut un pauvre malautru faiseur de traicts d'arbaleste. Et comme l'on le pensoit mettre avec les armeriers, & autres faiseurs d'instruments de guerre, quelqu'un de nous autres s'advisa qu'il avoit dit en entrant qu'il faisoit des **traicts**, cela fut cause qu'on le mit avec le Greffiers et Notaires, comme gens qui **en** sçavent faire de vilains & d'autres, à tous usages* (V, pp. 13-14).

[...] gli vene una grossa truppa tutta in una volta de molti mestieri: il primo che / si presentò fu un povero sgratiato artefice da strali da Balestra, et come si pensava metterlo / con l'altri armarioli et altri artefici d'instrumenti da guerra, qualchedun / da noi altri s'avisò che egli haveva detto nel entrarvi, che egli faceva dei **strali**, / questo fu causa che si mise con li Cancelieri et Notari, come gente che si sapevano fare dei bei **tiri** per drito e per storto (VC, cc. 104v-105r).

In un altro passo, in cui si commenta la natura sleale e imperfetta delle donne, di nuovo, una scelta traduttiva dell'anonimo ci fa supporre che, quanto meno, stesse “gettando un occhio” anche al testo spagnolo, dal momento che, a un certo punto, tralascia la soluzione francese («*sujet*») per impiegare un termine equivalente all'originale spagnolo («*occasione*»):

[...] *las mujeres son tales que con ruindades, con malos tratos y peores correspondencias, les dan **ocasiones** de arrepentimiento cada día a los hombres* (S, p. 259).

[...] *les femmes sont d'un tel naturel, que par leur desloyauté, leurs imperfections et leurs mauvaises testes, elles donnent tous les jours **sujet** à leurs maris de se repentir de la conjonction et de l'alliance* (V, p. 17).

[...] le donne son d'un tal naturale che per la loro dislealtade, imperfezioni / et malvagi pensieri, danno **occasione** sempre alli loro mariti di pentirsi della loro congiunzione / et alianza (VC, c. 105r).

Un ultimo caso riguarda, ancora, una singola scelta lessicale più aderente al

testo spagnolo rispetto alla soluzione prospettata da La Geneste: il traduttore veneziano impiega, infatti, «cupidità», perfettamente corrispondente all'originale «*cudicia*», mentre nella versione francese si legge «*convoitise*», che vale, piuttosto, 'lussuria':

*Y habéis de advertir
que la **cudicia** de los
hombres ha hecho
instrumento para hurtar
todas sus partes, sentidos y
potencias que Dios les dio
las unas para vivir y las
otras para vivir bien (S, pp.
268-69).*

*Et meme la **convoitise**
des hommes est venuë à un
tel point, qu'ils sont
converti toutes les
puissances de leur ame &
de leurs sens en
instruments, pour faire des
larcins (V, p. 33).*

[...] la **cupidità**
degl'huomini è arivata a un
tal punto ch'eglino hanno /
convertito tutta la potenza
dell'anima et delli loro
sentimenti in istrumenti per
far / dei ladroneggi (VC, c.
106v).

Come già anticipato, non si può ancora parlare, evidentemente, di autentiche prove, poiché si tratta di casi isolati, per cui si può solo ipotizzare che chi traduceva avesse a disposizione anche il testo originale e che, talvolta, la maggiore affinità linguistica fra italiano e spagnolo potesse avergli suggerito soluzioni più felici rispetto a quelle offerte da La Geneste; ma, ripeto, mi riservo di continuare l'analisi, in altra sede, anche sulla «*Vision seconda*» per poter acquisire maggiori elementi in tal senso.

Resta, infine, la questione dialettale, in virtù della quale molto spesso le scelte traduttive del nostro, a livello lessicale, tradiscono l'influsso della parlata veneta o veneziana o di più generali regionalismi settentrionali. Ne troviamo un esempio sin nelle prime linee del testo, dove l'anonimo decide di tradurre il francese «*rue*»²⁵ con «ruga», impiegato anticamente a Venezia per calle o strada, appunto²⁶: «[...] al fine della ruga io ritrovai uno delli Religiosi di questo convento / ch'io conosceva

²⁵ V, p. 2; nell'originale il termine non compare perché, come già precisato, il traduttore francese, nella sua tendenza a riassumere il testo spagnolo, finisce spesso per alterarlo.

²⁶ Cfr. G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Coi tipi di Andrea Santini e figlio, 1829, p. 587b: «Si diceva pure anticamente a Venezia in vece di Calle o Strada».

particolarmente»²⁷. Più avanti, nel commento del narratore alle «maliciose risposte» dell'indemoniato, preferisce la voce veneta «fole» per frottole e il verbo, anch'esso veneto, «ciacolar», al posto dell'italiano mormorare, chiacchierare²⁸: «Il Congiurator non prendeva punto di gusto di tutte queste fole et maliciose risposte, ma Io, che / cominciavo ad assicurarmi nella presenza del Diavolo et acostumarmi con lui, Io havevo un / estremo piacer ad udirlo chiacolar»²⁹. Una pagina dopo, nel descrivere la rassegna di dannati, ricorre al numerale veneto «siè»³⁰ per sei: «Sinque o / sie, che venero in qualità di pazzi furono menati all'apartamento dei / Astrologhi et Alchimisti [...]» e, poco oltre, durante una pausa nella conversazione fra l'io-narrante e il demonio, quando tra gli spettatori si fanno distinguere due rumorosi giovanotti, si impiega, per descriverli, il regionalismo settentrionale «morbinosi»³¹, corrispondente all'italiano 'euforici, allegri e rumorosi': «A questa ultima parola il diavolo tacque et io ancora, nel medesimo istante egli / si fece un poco di rumore fra li spettatori, da due iovani faggiani, un poco / troppo morbinosi, che si erano urtati per guantare l'un l'altro [...]»³². Per chiudere questa serie di esempi, che potrebbe essere molto più estesa, ricordo anche che più avanti, nel testo, trattando del tema delle «imposizioni», viene descritto un uomo nell'atto di fuggire calcandosi il cappello in capo; anche in questo caso, per tradurre tale azione si sceglie di ricorrere al verbo veneziano «fracare»³³, invece che all'italiano premere o calcare: «Subito tutta la compagnia gettò gl'occhi ~~verso~~ sopra di lui, / dalché egli restò si arosito e vergognato che cominciò a voltar la schena, / et fracarsi il capelo in capo e guadagnar prestamente la

²⁷ VC, c. 103v.

²⁸ *Vocabolario veneto-italiano* [<http://www.dialetto-veneto.it/vocabolario/Voc-f2.htm>; s. v.: «fola» e «ciacolar»; ultima consultazione: 5/9/2016].

²⁹ Cfr. VC, c. 104r.

³⁰ In dialetto veneto sta per «sei» [<http://www.dialetto-veneto.it/vocabolario/Voc-f2.htm>; s. v.: «siè»; ultima consultazione: 29/9/2016].

³¹ Deriva dal veneto «morbin», che indica 'euforia, allegria rumorosa e sfrenata': si dice di chi ama i divertimenti ed è incline a ridere e scherzare; si ricordino, al proposito, le due commedie di Carlo Goldoni, *Le morbinose* (1758) e *I morbinosi* (1759) [<http://www.garzantilinguistica.it>; s. v.: "morbinoso"; ultima consultazione: 5/09/2016].

³² VC, c. 106r.

³³ G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, op. cit, p. 285a: «Premere; Calcare; Incalcare; Comprimere [...]».

porta [...]»³⁴.

Si tratta, dunque, di una breve campionatura di casi, ma sufficiente a dimostrare come la scelta traduttiva dialettale o regionalistica costituisca una presenza piuttosto ingombrante all'interno di questa prima traduzione anonima dei *Sueños*; una presenza che, inevitabilmente, va a minarne la correttezza linguistica rispetto alla lingua standard su cui ogni traduzione, almeno secondo la concezione attuale e salvo l'esistenza di coloriture diatopiche nel testo originale, dovrebbe essere regolata.

Grazie a questi dati, per il momento parziali, possiamo sicuramente affermare che, a livello formale e qualitativo, la traduzione anonima manoscritta conservata al Museo Correr lascia piuttosto a desiderare, evidenziando, altresì, una probabile stentata formazione culturale da parte del traduttore: il suo scarso dominio dell'italiano e il conseguente e costante scivolare verso soluzioni lessicali dialettali, così poco letterarie e così vicine al parlato; la sintassi sciatta e completamente assoggettata alle maglie del tessuto linguistico francese; l'esigua attenzione al testo spagnolo, di cui, con tutta probabilità, non conosceva quasi o per nulla la lingua, testimoniano che si tratta di una traduzione di scarso valore letterario e a uno stadio ancora embrionale, in cui chi traduce non rielabora o forse non è in grado di rielaborare il testo fonte in alcun modo per andare incontro al lettore di arrivo, obiettivo prioritario nella concezione traduttologica del tempo.

D'altro canto, però, quello stesso lettore era stato avvertito: il traduttore aveva dichiarato da subito che la sua linea traduttiva era il «parola per parola», ciò che dà luogo a una traduzione letterale, non dell'originale – di cui resta il dubbio se sia stato consultato o meno dal traduttore –, bensì della versione francese, dalla quale dipende in tutto e per tutto.

Ciononostante, resta un documento estremamente importante per noi studiosi moderni, in quanto testimonia la risonanza che, già negli anni Quaranta del Seicento, i *Sueños* quevediani avevano in Italia, dove, di certo, dovevano già circolare in lingua originale o tramite la traduzione di La Geneste.

³⁴ VC, c. 106v. La cancellatura è nel testo.

L'esistenza di questa prima traduzione parziale testimonia chiaramente un'esigenza da parte dei lettori italiani: l'esigenza di disporre di una traduzione anche nella nostra lingua, che rendesse accessibile a un pubblico più vasto quest'opera satirica di straordinario successo e che tanto scalpore aveva sollevato in tutta Europa. Ebbene, questa traduzione anonima è una prima timida e modesta risposta a questa esigenza; occorrerà attendere, però, ancora vent'anni per arrivare a una traduzione che, pur condensata, sarà più dignitosa da un punto di vista linguistico e letterario e, addirittura, i primissimi anni del Settecento per veder circolare i *Sueños* in versione integrale in lingua italiana.

Federica Cappelli

Parole-chiave: *Linguistic subjugation; Manuscript; Sueños; Translation; Manoscritto, Traduzione.*

Fra la traduzione dell'etica e quella della fedeltà: prospettive di ricerca

La letteratura che riguarda la teoria della traduzione è costruita su similitudini, metafore ed esemplificazioni con le quali si illustrano i concetti astratti che scaturiscono dall'operazione pratica, all'interno del campo del sapere che si chiama traduttologia. Quelle figure hanno dato forma a un metalinguaggio che i traduttori, i teorici della letteratura, i poeti, hanno usato per comunicare le riflessioni con cui si accompagna la procedura della traduzione di testi.

In tempi recenti una serie di nuove o rinnovate immagini metaforiche sono emerse sia in scritti dedicati alla teoria e pratica della traduzione sia, in una fioritura che pare altrettanto indicativa dell'importanza assunta dal fenomeno, nel lavoro di scrittori contemporanei. [...] A questo primo sdoppiamento, tra traduzione e traduttore, se ne aggiungono poi altri: quello tra l'atto del tradurre ed il suo risultato (spesso entrambi indicati come «traduzione», ma non equivalenti), e tra la traduzione come pratica e come topos letterario (di nuovo, due nozioni tra loro strettamente legate, ma non identiche). Quello che abbiamo davanti è dunque una serie di sdoppiamenti multipli – laddove il doppio, lo specchio segnano ovviamente già un ingresso nel linguaggio metaforico¹.

Se la metafora più abusata del traduttore quale traditore ha oramai perduto l'originaria carica polemica, se quella delle bellezze necessariamente infedeli non è più utilizzabile in un contesto culturale tanto raffinato da produrre traduzioni esteticamente godibili e morigeratissime, vi è comunque la necessità, anche per soli scopi didattici e di chiarezza nella delimitazione del campo di indagine, di arricchire le descrizioni con immagini più comprensibili². Sono spesso i traduttori i più originali

¹ L. POLEZZI, *Vittime o traditori? Vecchie e nuove metafore del tradurre e del traduttore*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata»: <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=429> (ultima consultazione: 18/8/2016).

² Si rimanda ai classici T. HERMANS, *Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation*, in *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, a cura di T. Hermans, Londra e Sydney, Croom Helm, 1985, pp. 103-35; S. BASSNETT, *Engendering Anew: Translation and Cultural Politics*, in *The Knowledges of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification*, a cura di M. Coulthard e P. A. Odber de Baubeta, Lampeter, Edwin Mellen, 1996, pp. 53-66,

e usati inventori, capaci di semplificare le esperienze individuali sotto forma di paragone figurato utile a disegnare i pareri soggettivi ma anche passibile di essere sovrainterpretato. Anche chi occupa solo parte del proprio tempo nel compito materiale della traduzione, dedicandone la maggior parte all'analisi del pensiero, cioè dell'atto critico, riflessivo ed ermeneutico che corre parallelo a quello considerato un faticoso lavoro notturno, all'ombra dell'autore, dell'opera e della lingua originaria che svolgiamo quando trasformiamo un testo da una lingua a un'altra, ha necessità di congegnare esempi e fabbricare metafore in modo tale da tradurre sia la traduzione sia l'opera di riflessione su di essa, la traduttologia.

L'atto pratico e quello riflessivo rappresentano le due gambe su cui si muove la definizione di traduzione nella storia umana, ma è indubbio che su quello, anche economicamente, produttivo si sono dirette le attenzioni degli interessi critici ed accademici, i chiarimenti dei significati e le responsabilità nel quadro dei valori estetici, etici ed economici; tali attenzioni disegnano la traduttologia come un organismo claudicante che deambula su una gamba atleticamente specializzata, allenata e coadiuvata da precise tecnologie informatiche, e su di un'altra debole, languida e nodosa che rappresenta le contorte riflessioni di chi si inoltra nei contesti e nei paratesti, negli intricati sottoboschi dei sottotesti e tra la dispersione dei paratesti.

La traduzione è il fare esperienza di opere, di lingue, di passaggi mentre si riflette sul sapere particolare del tradurre; per citare Berman, la traduttologia è «la riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura di esperienza»³.

Le grandi traduzioni europee del Romanticismo, gli autori delle quali sono ancora considerati le autorità del concetto moderno (Schleiermacher, Schlegel, Goethe, Hölderlin, solo per citarne alcuni), nascono da un terreno irrigato a pensiero filosofico e dimostrano che «esiste fra le filosofie e la traduzione una prossimità d'essenza»⁴.

citati anche in L. POLEZZI, *Vittime o traditori?*, op. cit.

³ A. BERMAN, *La traduzione e la lettera, o l'albergo della lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 16.

⁴ Ivi, p. 17.

La riflessione sulla traduzione ristretta o interlinguistica concerne forzatamente quanto accade nei dintorni culturali dell'atto di traduzione e deve necessariamente dare conto «non soltanto [de]l “passaggio” interlingue di un testo, ma – attorno a questo primo “passaggio” – [di] tutta un'altra serie di “passaggi” che riguardano l'atto di scrivere e, più segretamente ancora, l'atto di vivere e di morire»⁵. La traduttologia, per usare le parole con cui Berman concludeva la prefazione all'importante seminario del 1984, «non insegna *la* traduzione, ma sviluppa in maniera trasmissibile (concettuale) l'esperienza che la traduzione è nella sua essenza plurale. [...] A questo titolo, essa non riguarda i soli traduttori, ma tutti coloro che sono presi nello spazio della traduzione. Vale a dire tutti noi, in quanto, dalla traduzione, nessuno è libero»⁶.

L'operazione di contestualizzare questa disciplina mantenendone un'equidistanza dalle fasi, dalle operazioni e dalla manualistica riguardante la traduzione interlinguistica, le attività di comunicare e insegnare la traduttologia in maniera semplice ed efficace senza rischiare di annodarsi in riflessioni troppo astratte, portano come conseguenza primaria il marcato utilizzo di spazi lessicali e concettuali misti, altamente specialistici e afferenti a discipline distanti, e dunque una certa confusione definitoria; come conseguenza secondaria si assiste all'equivoco secondo cui la riflessione diventa teoria, dunque si abbandona il lavoro sulla disciplina in quanto, lo si è già detto, è impossibile una traduzione senza riflessione ma è possibilissima, ed anzi continuamente operante, la traduzione senza teoria.

L'idea da cui trae spunto la proposta presente in questo articolo rappresenta il tentativo di comunicare la traduttologia, la riflessione sulla traduzione, posizionandola in uno spazio interstiziale senza che tale discorso si trasformi in un altro languido e inutile arto della traduzione medesima.

Le difficoltà di comunicare il lavoro e gli ambiti della traduttologia si pongono nel momento stesso in cui si affrontano i grandi temi della traduzione, come ad esempio quello della fedeltà e conseguentemente quello dell'etica perché, se quasi

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 20.

naturalmente capiamo cosa comporti il concetto di fedeltà nella trasformazione linguistica – cioè l'essere rispettoso della volontà dell'autore, del testo e della lingua-fonte tramite il testo tradotto –, non è altrettanto chiaro chi o cosa determini quelle volontà originarie e in base a cosa l'interpretazione del traduttore debba tradire o attendere la volontà della fonte; come godere dell'apertura di un'opera d'arte chiudendone l'ambiguità? – ove per ambiguità si intende la suggestione stimolante del testo di cui parla Umberto Eco:

Qualsiasi opera d'arte [...] esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. [...] ora [...] una tale consapevolezza è presente innanzitutto nell'artista il quale, anziché subire la "apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura possibile⁷.

Un qualsiasi fruitore che pretenda etica nell'atto artistico si dimostra infedele verso l'autore, la lingua e il testo originari in quanto si appropria della volontà dell'autore primario, deforma i valori culturali originari espressi nella lingua-fonte, chiude, invece di aprire, l'ambiguità del testo.

Per tradurre a scopo didattico quanto si sta forse ribadendo in modo ridondante al lettore esperto, capita spesso di raccontare un'esperienza personale accaduta qualche anno addietro: davanti a un *fast food* un gatto attraversava la strada inseguendo un topo; l'osservatore avrebbe potuto giustamente pensare che il felino etichettasse il roditore allo stesso modo con cui l'umano indica un edificio in cui si mangiano *hamburger*; per l'umano, tuttavia, è veloce l'atto di mangiare mentre, per il gatto, veloce è l'alimento stesso. Tali contorti pensieri erano seguiti da un senso di disagio dovuto al fatto che con quella strana immaginazione si era preteso che il gatto ragionasse come un umano, imponendo in tal modo all'animale la struttura cerebrale, emotiva e comunicativa degli esseri umani.

⁷ U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2004, p. 36.

Attraverso tale esempio è, forse, meglio comunicabile l'accadimento dell'infedeltà nel contesto della traduzione interlinguistica, quando non si ha scelta e bisogna per forza optare e tradire attraverso l'uso dell'aggettivo *fast*, o l'inglese o - ammesso che esista - il gattese; ma con lo stesso aneddoto si spiega anche l'accadimento dell'infedeltà traduttologica secondo cui, imponendo a un altro la mia interpretazione, non sono etico in quanto pongo un limite alla sua illimitata, perché ignota, interpretazione.

A questo continuo movimento di personaggi bisogna aggiungere quanto teorizzato da Friedmar Apel in *Sprachbewegung*⁸, e cioè che la pratica di traduzione non è un'operazione che si svolge tra due punti fermi, l'originale storicizzato, quasi bloccato nel tempo in cui si è formato, e il testo finito nell'attualità che è la traduzione. Per Apel, piuttosto

le complessità del procedimento poetico della traduzione letteraria superano ampiamente i metodi espositivi della moderna linguistica. [...] la traduzione non funziona mai in modo sincronico, mentre la lingua originale come pure quella d'arrivo si trasformano in ogni istante. A ciò si aggiunge la considerazione che il significato di un'affermazione o di un testo che si produce di volta in volta non può mai essere conosciuto nella sua dinamica, ma dev'essere compreso, e, com'è noto, questa comprensione è a sua volta dinamica di per sé. [...] È superfluo aggiungere che anche la comprensione interpretante del soggetto conoscitore, dello scienziato, è vincolato alla condizione storica. È dunque necessario comprendere il testo poetico come riflesso di una costellazione storica, per poi intendere in questo senso anche la sua traduzione e altresì la comprensione – ugualmente formulabile solo sul piano linguistico – di colui che attraverso la traduzione viene rinviato all'originale, la finitezza del loro legame – perché di questo tratta infatti la teoria della traduzione. [...] la teoria della traduzione e la sua applicazione nell'ambito della interpretazione e della critica, devono fondarsi su una riflessione circa il problema della traduzione, che concepisca la traduzione come processi sospesi, come un contesto problematico dinamico collegato direttamente alle opere. [...] la traduzione di un testo poetico (come pure la relativa critica) non è un compito che si possa risolvere una volta per tutte, bensì una problematica che si rinnova di continuo sul piano storico, con un orizzonte aperto⁹.

⁸ F. APEL, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli e R. Novello, Milano, Marcos y Marcos, 1997. Nella *Prefazione* al saggio, Emilio Mattioli chiaramente riassume che «in relazione alla traduzione è necessario volgere lo sguardo alla dialettica del proprio e dell'estraneo, perché in questo senso il testo è il risultato di un processo all'interno del quale, con la concezione del significato estraneo e della lingua estranea, anche il proprio viene necessariamente in una luce nuova. [...] Il concetto di movimento del linguaggio definisce esattamente quella dialettica di vecchio e di nuovo, quel rapporto tra opera e storia che si modifica in ogni opera, in ogni traduzione, e che proprio la traduzione mette continuamente in opera. [...] ogni traduzione è un compito indefinito, infinito», pp. 12, 14.

⁹ Ivi, pp. 27-28.

Gli strumenti per analizzare strutture in continuo divenire, anche nelle proprie relazioni interne, sono troppo spesso quelli usati per analizzare realtà opposte e dicotomiche; con tali strumenti non è possibile fissare strutture dinamiche e popolate da interpreti, lingue, luoghi di passaggio. Due punti dinamici e in relazione reciproca non possono essere seguiti e individuati oggettivamente nelle loro funzioni precipue: «L'importante è colpire/ alle spalle./ Così si forma un cerchio/ dove l'inseguito insegue/ il suo inseguitore./ Dove non si può più dire/ (figure concomitanti/ fra loro, e equidistanti)/ chi sia il perseguitato/ e chi sia il persecutore»¹⁰.

L'infedeltà, allora, necessariamente si trasforma in strumento risolutore, bloccando il turbinio traduttivo nel tempo e nello spazio, per poter analizzare in modalità sinottica tutti gli elementi.

In pratica il traduttore, seppur negoziando e chiarendo le equivalenze dinamiche che usa, deve essere infedele o al *target* o alla *source*; la somma e il valore di quelle infedeltà, che poi sono le scelte del traduttore, saranno la causa dell'esito del testo tradotto.

Il disordine che governa la struttura a cui ci si è appena sopra riferiti si rispecchia in quella che sempre Berman definiva l'obiezione pregiudiziale secondo cui il valore stesso tramite il quale un testo si autoafferma pare essere proprio la sua intraducibilità:

Che la poesia sia intraducibile, significa due cose: essa non *può* essere tradotta, a causa del rapporto infinito che si istituisce fra il "suono" e il "senso", e essa non *deve* esserlo, poiché la sua intraducibilità (come la sua intangibilità) costituisce la sua verità e il suo valore. Dire di una poesia che è intraducibile, equivale in fondo a dire che è una "vera" poesia. [...] Tradurre è sospetto, poiché significa infischarsi di un valore essenziale del testo. [...] la traduzione non può che essere tradimento, anche se questo tradimento è necessario per l'esistenza degli scambi e della comunicazione¹¹.

¹⁰ G. CAPRONI, *Geometria*, in ID., *Poesie 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1991, p. 502.

¹¹ A. BERMAN, *La traduzione e la lettera*, op. cit., p. 36.

Tale intraducibilità è a sua volta anfibia in quanto, se nella critica della traduzione poetica rappresenta un valore letterario, nella pratica questo valore viene continuamente tradito; tradurre è utile per la comunicazione, ma scorretto in ordine al piano valoriale su cui si basa la considerazione estetica ed etica di un'opera d'arte.

La linea che contorna la figura e racchiude le funzioni di un traduttore, contemporaneamente rispettoso del testo e despota nell'utilizzo del testo stesso, deriva da una deformazione prospettica che pretende di attribuire tridimensionalità a un piano monodimensionale in cui i tre protagonisti (*source*, *target* e traduttore) si muovono nella direzione del tempo: il primo nel passato, il secondo nel presente, il terzo continuamente tra presente e passato e viceversa.

Due punti di riferimento, due lingue o due culture, insomma, non bastano a comporre il quadro complesso del processo traduttivo; è necessario il terzo protagonista, colui che interpreta e rimanda il gioco delle significazioni agli altri protagonisti. L'interprete, già immaginato dai Romantici, opera nel mezzo della traduzione imponendo ai testi e alle culture che si confrontano o una direzione, una motivazione, o anche una finalità pratica:

Se vogliono comprendere, i suoi [del traduttore] lettori devono cogliere lo spirito della lingua, che era familiare allo scrittore, devono essere in grado di intuirne il particolare modo di pensare e di sentire; e per la realizzazione di queste due esigenze egli non ha da offrire nient'altro che la loro propria lingua, che con la straniera non concorda in nessun punto, e se stesso, vale a dire il modo con cui ha più o meno correttamente compreso il proprio autore, facendolo oggetto di ammirazione e approvazione ora maggiori ora minori¹².

La teoria semiotica che rappresenta meglio la conformazione strutturale di cui si parla e che, pur mantenendo invariati i protagonisti del processo traduttivo, aiuta a sviluppare in senso bidimensionale la struttura stessa di tale processo, è quella di Peirce, secondo cui la triade semiotica schematizza il segno quale relazione tra *Representamen*, *Interpretante* e *Oggetto*. I movimenti della triade, la semiosi

¹² F. SCHLEIERMACHER, *Sui diversi modi del tradurre*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di S. Nergaard, Milano, Bompiani, 2002, p. 151.

illimitata, si svolgono contemporaneamente tra il piano delle ascisse e quello delle ordinate, formando un triangolo che rappresenta altresì funzionalmente il processo traduttivo in teoria:

Quando leggiamo, ogni parola evoca in noi una serie di associazioni, con una rapidità tale che spesso non ce ne rendiamo conto. Questo processo traduce i segni letti in *interpretant* o, se si preferisce, in *translatant*, e si tratta di una traduzione intersemiotica dal verbale al mentale. In questo modo progredisce e si evolve il pensiero umano, mediante una serie di traduzioni. Finché tale evoluzione avviene all'interno di un individuo, le traduzioni hanno segni interpretanti sia come prototesto che come metatesto, e sono quindi traduzioni intralinguistiche (intendendo per «linguaggio», nel caso specifico, il linguaggio mentale dell'individuo in questione, il suo “codice macchina”, per usare una metafora informatica). Quando l'evoluzione del pensiero passa da un individuo all'altro, è necessario che gli interpretanti vengano tradotti in parole (e in questo modo comunicati all'esterno dell'individuo) e che poi i singoli riceventi li ritraducano in segni interpretanti. Avviene una doppia traduzione intersemiotica. [...] Ognuna di queste traduzioni del pensiero è più alta, e non è dunque una traduzione per così dire “fedele”, ma un arricchimento del segno precedente. Un segno è un corpo, la cui interpretazione è l'anima. Ogni segno deve avere un interpretante, altrimenti non è segno¹³.

La semiosi illimitata, anche secondo Bruno Osimo testé citato, è la dinamica più conforme all'atto traduttivo continuo, provvisorio e migliorabile così come il processo semiotico; durante l'adattamento alle percezioni, alle correlazioni, alle inferenze e alle interpretazioni non è possibile fissare una qualità che rappresenti un valore ed è altrettanto impossibile esservi fedele.

La triade peirciana, come già detto, sviluppa bidimensionalmente la struttura su cui insistono i personaggi della traduzione: il traduttore non si muove più e solo nello spazio storico limitato dal passato e dal presente, ma assume una dinamica ascendente e discendente; ciò comporta che gli attori rimangano sullo spesso piano, soddisfacendo il criterio etico della pariteticità linguistica e culturale, ma contemporaneamente hanno a disposizione un altro piano verticale dalla cui prospettiva il traduttore considera il proprio progetto, le scelte e, in definitiva, pianifica la traduzione.

¹³ B. OSIMO, *Corso di traduzione*: http://courses.logos.it/IT/1_30.html (ultima consultazione: 20/9/2016).

In tale abbozzo di struttura, forzatamente semplificato, i più avranno intravisto l'indizio a partire dal quale Walter Benjamin prova la parentela metastorica e verticale delle lingue, la *reine Sprache* o pura lingua dell'ormai classico *Die Aufgabe des Übersetzers* (*Il compito del traduttore*); infatti:

In che cosa si può cercare l'affinità di due lingue – a prescindere da una parentela storica? [...] ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari: *la pura lingua*¹⁴.

Si pone qui in evidenza il fatto che, tramite la parentela o discendenza metastorica dalle lingue, Benjamin introduce una coordinata di profondità allo schema bidimensionale a cui poco sopra si accennava e progetta uno spazio tridimensionale dentro, o attraverso cui, il traduttore si muove ad assolvere la propria funzione particolare; nello stesso tempo il filosofo tedesco supera l'antagonismo tra la libertà e la fedeltà del traduttore, negando utilità a quest'ultima: come si può essere fedeli a una *Uhr*-lingua, pura e metafisica? Scrive Benjamin:

Se libertà e fedeltà della traduzione sono state considerate da sempre come tendenze divergenti, anche questa più profonda interpretazione dell'una non sembra tale da riconciliarle, ma, anzi, da negare all'altra ogni diritto. [...] In questa pura lingua che la libertà riceve la sua ragion d'essere. Essa piuttosto si esercita, in nome della pura lingua, su e nei confronti della propria. Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera dell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore¹⁵.

¹⁴ W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di S. Solmi con un saggio di F. Desideri, Torino, Einaudi, 2006, p. 45.

¹⁵ Ivi, pp. 49-50.

Un compito che prescinde dalla fedeltà a un valore etico, dunque fisico e pragmatico, ma che al contrario piegasi a riconoscere la sacralità della *reine Sprache* nella, e attraverso, la lingua tradotta.

Come tradurre, semplificandolo, questo discorso? E quali nodi problematici evidenzia la semplificazione in un contesto in cui la teoria della traduzione debba essere comunicata e spiegata in contemporanea? Il lettore più avveduto si sarà reso conto del continuo ricorso alla metafora, all'espedito esemplificativo e al rapporto paradigmatico necessario a costruire un metalinguaggio della traduzione, in queste pagine.

Avviene, tuttavia e per pura casualità, di poter utilizzare anche un'opera artistica che possa rappresentare, sinotticamente e in modo esauriente, quanto sopra discusso; una tra le funzioni dell'arte, d'altronde, è anche quella di essere didattica e fruibile come testo rappresentativo di un'idea teorica ed estetica quale quella sottesa ai discorsi sulla traduzione.

L'*Annunciazione* di Lorenzo Lotto¹⁶ (cfr. *Figura 1*) sembra descrivere, a parere di chi scrive, il rapporto funzionale che si instaura all'interno del sistema tridimensionale di Benjamin, laddove la "triangolazione" esaudisce i rapporti orizzontali e verticali della traduzione e vi aggiunge profondità grazie all'azione del traduttore.

Il triangolo equilatero che lega i personaggi della tela recanatese esemplifica le relazioni dello schema di Benjamin, si diceva: la *reine Sprache*, metafisica ed astratta, a-storica e superiore, è simboleggiata dal vertice in cui è rappresentata la divinità, il Signore altrettanto metafisico e a-storico rispetto al vertice basso a cui si dirige, verso cui si direziona obliquamente quasi tuffandosi. Quel vertice è chi accoglie il messaggio nella lingua d'arrivo, terreno e timoroso, ma aperto alla novella – e alla novità; la Vergine, nel discorso sulla traduzione,



Figura 1: L. Lotto, Annunciazione.

¹⁶ L. LOTTO, *Annunciazione*, olio su tela, 1534 ca, Museo di Villa Colloredo Mels, Recanati (MC).

metaforizza il lettore finale della traduzione stessa, la cultura che riceve il messaggio espresso in un'altra lingua terrena. Il messaggero, perpendicolare verticalmente alla pura lingua, e orizzontalmente alla lingua d'arrivo, partecipa egualmente del mondo inferiore e di quello superiore, li fa comunicare attraverso una lingua terrena diversa da quella d'arrivo.

Nell'interpretazione metaforica proposta, dunque, l'angelo e la Vergine stanno ai vertici del segmento orizzontale nel triangolo traduttivo: sono, cioè, le lingue naturali; l'angelo e il Signore costituiscono il segmento verticale rappresentante la diretta discendenza delle lingue naturali da quella pura. Si fa notare, inoltre, come il dipinto illustri perfettamente anche il rapporto storico, diacronico, tra le lingue in gioco nella traduzione, grazie a un gioco prospettico che pone in terzo piano l'origine della lingua pura, in secondo piano la rappresentazione della lingua naturale di partenza e in primo piano, cioè nel presente, la lingua naturale d'arrivo, il cui vertice ultimo, rappresentato da una Vergine umile e quotidiana, è significativamente proteso verso l'osservatore.

In questo gioco di rapporti dipinti dal Lotto è rappresentata anche la funzione del traduttore, personaggio che si muove tra le lingue naturali e dona profondità al triangolo bidimensionale costruito dalle lingue: è metaforizzato dal gatto che si muove impaurito, col pelo arruffato e la schiena arcuata, sulla linea che collega le due lingue naturali ma che nella prospettiva, e quindi in diacronia, le precede; il traduttore, sembra dirci quell'esemplificazione, viene prima delle lingue naturali ma le collega, è colui che unisce nel tempo e nello spazio la mia cultura espressa ed espressione della mia lingua, quella dell'osservatore, con la cultura e la lingua del mio dirimpettaio naturale, l'Altro che mi parla e con cui comunico.

Se il gatto si muovesse su queste due coordinate orizzontali, però, rimarrebbe ingabbiato nel quadro bidimensionale della vecchia concezione della traduttologia; a ben vedere, quel felino partecipa anche alla dimensione verticale di cui fanno parte la lingua pura e il messaggero, poiché mantiene le zampe posteriori sul piano terreno e materiale delle lingue naturali, ne è il conoscitore e il fruitore, mentre plasticamente

stacca dal pavimento quelle anteriori, riconoscendosi, metaforicamente, parte del divenire nel rapporto direttamente sequenziale tra *Uhr*-lingua e lingue naturali. Il traduttore semplificato da questa rappresentazione, dunque, partecipa della natura pre- o a-storica delle lingue nello stesso tempo in cui lavora, ponendo in relazione e facendo dialogare lingue naturali.

Commentare questa tela potrebbe essere un esercizio ermeneutico grazie a cui illustrare i concetti di etica del traduttore, il quale deve assumere la consapevolezza di partecipare a tutte le dimensioni delle culture che vengono in contatto, facendole dialogare, e di fedeltà, assumendosi il compito di relazionare continuamente, nella pratica orizzontale e nella teoria verticale, due realtà, lingue, civiltà che hanno necessità di incontrarsi. Proprio a questo proposito, quello che riguarda il necessario incontro tra due culture mediate dalla funzione del traduttore, sia permesso raccontare un accadimento che almeno figurativamente richiama quanto poc'anzi riferito.

Gli ultimi anni del Ventesimo e questi primi del Ventunesimo secolo sono stati, e sono, un lasso di tempo storico in cui le civiltà si incontrano e, data la velocità degli spostamenti migratori, spesso si scontrano tra di loro; le cause e le conseguenze di tali drammatici impatti e dislocazioni sono evidenti e obbligano comunque tutti a ricevere, dialogare, domandarsi, conoscere e tradurre. Nel luglio del 2002 le avvisaglie di quelle migrazioni dall'Africa verso l'Europa si concretizzarono attraverso un incidente diplomatico tra il Marocco, lo Stato che tocca l'Europa attraverso lo Stretto di Gibilterra, e la Spagna: l'esercito marocchino, per varie ragioni che non si possono qui elencare ma che concernevano anche lo stanziamento in corridoi adatti al transito verso territori europei, occupò tramite dodici militari l'isolotto disabitato di Perejil, territorio di sovranità ambigua ma spagnolo, a nord di Ceuta.

Sebbene piazzasse navi e velivoli militari, la reazione del governo spagnolo, guidato dall'allora Primo Ministro José María Aznar con Ministro della difesa Federico Trillo, fu principalmente diplomatica e seguì la linea del dialogo imposta dalla Nato e dall'Unione Europea, tanto che il blitz dell'esercito spagnolo

sull'isolotto fu quasi, per quanto se ne sappia, pacifico. I nove giorni che videro il dipanarsi della “crisi del Perejil”, dall'undici di luglio del 2002 al venti dello stesso mese, furono costellate di dialoghi e incontri tra governi e ambasciatori dell'uno e dell'altro Stato e continente, tanto che credo si possa affermare che la spinta diplomatica e il ricorso al dialogo – la funzione etica dei traduttori – abbiano permesso tale soluzione.

Durante uno dei più drammatici incontri tra il Premier e il ministro della difesa spagnola, fu scattata una foto¹⁷ (cfr. *Figura 2*) che apparve poi in prima pagina su «La Vanguardia», il 13 luglio 2002.

In questa istantanea i politici, che all'occhio di un teorico della traduzione rappresenterebbero il mondo europeo e occidentale, sono posizionati al vertice di un triangolo immaginario ove la cultura di cui noi facciamo parte si scontrava, tramite il dialogo diplomatico, con la cultura e la lingua che a quel vertice si opponeva, e cioè quella nordafricana, la quale da parte sua iniziava a cercare sfoghi migratori verso l'Europa. Sulla stessa linea, a far dialogare entità culturali e linguistiche opposte, appare la metafora e la figura del traduttore, un gatto che assume quasi la stessa postura operosa del felino nella tela di Lorenzo Lotto.



Figura 2: Aznar e Trillo durante la “crisi del Perejil”.

Giampaolo Vincenzi

Parole-chiave: *Ethics of Translation; Translation Metaphors; Translation Theory; Etica della traduzione, Metafore della traduzione, Teoria della traduzione.*

¹⁷ «La Vanguardia», 13/7/2002, p. 1.

Procedimenti traduttivi e processi identitari

Premessa

Questo lavoro s'inserisce nell'ambito di un percorso di ricerca recentemente inaugurato da chi scrive, in cui la traduzione è messa in relazione con i processi di costituzione dell'identità di gruppo, partendo da opere pubblicate contemporaneamente in Italia e in Spagna tra il 1939 e il 1943. L'arco temporale preso in analisi è significativo: in Spagna coincide con la prima fase del regime franchista, i cosiddetti *años azules*, in cui la Falange assume il ruolo di partito unico come era già avvenuto nell'Italia fascista e, nella proiezione della propria immagine, ricalca *in toto* l'atteggiamento dei totalitarismi più consolidati con le medesime manifestazioni esteriori di forza e forme di rappresentazione del potere, sebbene, per motivi storici, le rappresentazioni dei due regimi sembrano divergere: se Franco deve farsi garante della pace in un paese sconvolto dalla Guerra civile, Mussolini deve avviare nelle coscienze un processo di normalizzazione che riguarda un'Italia ormai in guerra.

La discussione sulla centralità del ruolo della traduzione come specchio identitario dei due totalitarismi, avviata grazie allo studio della rivista italo-spagnola «Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna» / «Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y de España» (1940-1943)¹, prosegue evidenziando – per gli stessi anni di riferimento – la presenza della figura del traduttore tra le pagine culturali della rivista catalana di ispirazione falangista «Destino. Política de unidad», che vantava collaborazioni di intellettuali di primo piano in comune con la precedente.

Le riflessioni oggetto di questo lavoro nascono da quelle considerazioni e, soprattutto, dall'osservazione approfondita del panorama dei rapporti culturali e

¹ Cfr. C. SINATRA, *La traduzione come specchio identitario in "Legioni e Falangi" / "Legiones y Falanges"*, in *Stampa e Regimi. Studi su «Legioni e Falangi» / «Legiones y Falanges», una 'Rivista d'Italia e di Spagna'*, a cura di C. Sinatra, Bern, Peter Lang, 2015, pp. 87-106.

politici che in quegli anni intercorrevano tra l'Italia e la Spagna. Ci concentreremo, dunque, sulla traduzione come riscrittura al servizio dei regimi e sull'esistenza di un linguaggio identitario quale strumento dei procedimenti traduttivi stessi. Sarà di supporto all'analisi, inoltre, l'individuazione di una figura di raccordo, rappresentativa della comune identità italo-spagnola che le opere prese in esame vogliono mostrare.

Rispetto a un approccio "militante" alla traduzione, idea che ha ispirato questo lavoro, sono molteplici le forme di *compromiso* rintracciate nei contributi *sulla* traduzione e *in* traduzione nella rivista - caso di studio già analizzato che, come ricordato, fu il frutto di un preciso accordo politico-culturale tra i due totalitarismi. La traduzione, quindi, comincia a intendersi non solo come il processo che è alla base di quel progetto editoriale ma, in un'ottica meta-testuale, nella sua funzione politica di strumento di costruzione di un'identità culturale precisa attraverso i testi che circolano tradotti nelle due edizioni. Da quella pubblicazione si dipanano alcuni dei processi identitari cui ci riferiremo più avanti, che spesso hanno trovato il loro prolungamento e consolidamento in opere coeve, come si dimostrerà per gli altri esempi di traduzione che prenderemo in analisi: alcuni stralci del libro *Voci di Legionari feriti* di Alma Giola, tradotti per «Legiones y Falanges», e del libello di Bonaventura Caloro *Il C.T.V. da Malaga a Tortosa*. Osserveremo come particolari procedimenti traduttivi, il linguaggio e lo stesso traduttore possano essere stati selezionati scientemente a sostegno dell'ideologia.

Il titolo di questo lavoro, *Procedimenti traduttivi e processi identitari*, invece, si può intendere come una sorta di equazione. Lo è se si considera che è stato possibile stabilire un duplice quadro teorico di riferimento per l'approccio ai testi scelti per questa analisi. *In primis*, quegli studi sulla traduzione caratterizzati da una profonda vocazione politica che indagano da vicino il rapporto fra potere, censura e cultura, per i quali l'orientamento dei totalitarismi sulla ricezione delle opere tradotte diventa un fatto nazionale volto a sorreggere l'atteggiamento autarchico di questi regimi².

² Tra gli altri: S. BASSNETT, A. LEFEVERE (eds.), *Translation, History and Culture*, London/New York,

Inoltre, in letteratura esistono vari orientamenti per lo studio dell'identità attraverso l'analisi delle pratiche discorsive che fanno comprendere come esse siano il risultato di un processo di costituzione. Baker, ad esempio, definisce *narratives* quelle pratiche che portano alla costruzione dell'identità quando il traduttore si fa «portavoce di modelli discorsivi rispondenti alle esigenze di taluni gruppi»³ che possono essere ricostruite partendo da una varietà di fonti, ovvero dai diversi *discorsi*⁴ – anche eterogenei – elaborati all'interno dei regimi. Con questa prospettiva bene si conciliano alcuni approcci dell'analisi del discorso e dell'analisi critica del discorso cui si riconducono i contributi della pragma-linguistica o dei *Cultural Studies* basati sulla capacità negoziale dell'individuo di costruire discorsivamente la propria identità individuale e di gruppo attraverso il discorso ideologico⁵. Se, inoltre, d'accordo con Van Dijk⁶, la comprensione del messaggio secondo le intenzioni comunicative di chi lo struttura dipende, a livello testuale, non solo dalla coesione data dall'argomento ma anche dalla coerenza che lo rappresenta da un punto di vista linguistico, nei testi scelti per la nostra analisi il linguaggio usato per la traduzione dovrà dimostrare che in essi l'efficacia del messaggio ha, sì, un valore che trascende le singole nazioni perché parte da un'ideologia comune, ma tuttavia non può fare a meno di appellarsi a scelte traduttive che la amplifichino.

Pinter, 1990; G. BONSAVER, *Censorship and literature in Fascist Italy*, Toronto, Toronto University Press, 2007; G. BONSAVER, *Mussolini censore. Storia di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Bari, Laterza, 2013; M. MUÑOZ-CALVO, C. BUESA-GÓMEZ, M. A. RUIZ-MONEVA (eds.), *New Trends in Translation and Cultural Identity*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008; P. MESEGUER CUTILLAS, *Sobre la traducción de libros al servicio del franquismo: sexo, política y religión*, Berlin, Peter Lang, 2015; C. RUNDLE, *Importazione avvelenatrice: la traduzione e la censura nell'Italia fascista*, in «Il traduttore nuovo», LIV, vol. LX, 2004, pp. 63-76; C. RUNDLE, K. STURGE (eds.), *Translation Under Fascism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010; L. VENUTI, *The scandals of Translation*, London-New York, Routledge, 1998.

³ M. BAKER, *Translation and conflict: A narrative account*. London & New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2006 citato in F. BILLIANI, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia, 1903-1943*, Madison, NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 9.

⁴ R. FOWLER, *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*, London, Routledge, 1991, p. 42.

⁵ Pensiamo agli studi di N. FAIRCLOUGH, *Critical Discourse Analysis: the critical study of language*, London, Longman, 1995, ma soprattutto ai contributi su lingua, discorso e identità di DE FINA ET ALII (eds.), *Discourse And Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006. Fondamentali per questo approccio gli studi sull'immagine sociale: C. FUENTES RODRÍGUEZ, *Identidad e imagen social*, in ID. (coord.), *Imagen social y medios de comunicación*, Madrid, Arco Libros, 2013, pp. 13-21; e quelli relativi a potere (N. FAIRCLOUGH, *Critical Discourse Analysis: the critical study of language*, London, Longman, 1995) e ideologia (T. A. VAN DIJK, *Ideología y discurso*, Ariel, Barcelona, 2003).

⁶ Cfr. T. A. VAN DIJK, *Ideología y discurso*, op. cit., p. 39.

Un approccio militante alla traduzione: le Voci di legionari feriti

Grazie alla sua unicità, la rivista «Legioni e Falangi» con entrambe le edizioni ha consentito uno studio di natura interdisciplinare⁷ in cui si sono coniugate visioni diverse che hanno avuto il merito di mettere in luce il valore dei contributi di natura letteraria, ma anche il dato storico-politico oggettivo e, sul piano sociologico, l'influenza dell'ideologia sul ruolo delle donne, su quello del cinema, della pubblicità e delle istituzioni accademiche, tra le altre. In ambito linguistico, dalle analisi di Fuentes Rodríguez⁸ e Prestigiaco⁹ è emerso con chiarezza come questa rivista abbia avuto la funzione di costruire e preservare la *imagen* del gruppo sociale egemonico e di divulgarla attraverso una vera e propria attività discorsiva manipolatoria.

Dal titolo stesso della pubblicazione, che fa eco al linguaggio bellico della classicità greca e latina, viene il rimando alle milizie impegnate nelle guerre, presenti e passate, che ciascuno dei due regimi in quel momento ha il compito di sorreggere. Il tentativo di costruzione di un'identità di gruppo comune passa attraverso una precisa scelta editoriale con la costante presenza di figure militari. In particolare, tra esse quella del *legionario* appare come una figura emblematica, che si delinea attraverso pratiche discorsive di vario genere che comprendono l'apparato iconografico, quello didascalico che lo serve e, più in generale, le espressioni dei vari *discorsi*. Il riferimento agli uomini italiani e spagnoli che sono stati insieme volontariamente al fronte nella Guerra civile è continuo, perché nella logica della rivista tutto deve sostenere le scelte politiche del momento.

Nel ricondurre il ragionamento all'importanza del rapporto tra la traduzione e il contesto storico in cui essa si staglia, a sostegno della nostra analisi appare illuminante un passo dell'articolo *Invito a tradurre* di Juan Ramón Masoliver pubblicato nel quinto numero di «Legioni e Falangi» e apparso con il titolo *De la*

⁷ Cfr. *Stampa e regimi*, a cura di C. Sinatra, op. cit.

⁸ Cfr. C. FUENTES RODRÍGUEZ, *La construcción de la identidad grupal en el discurso ideológico*, in *Stampa e Regimi*, op. cit., pp. 225-51.

⁹ Cfr. C. PRESTIGIACO, *Legiones y Falanges: Estrategias argumentativas para "Una España Nueva, Libre y Grande"*, in *Stampa e Regimi*, op. cit., pp. 255-76.

falta de traducciones nel numero corrispondente dell'edizione spagnola. Si tratta di un'uscita speciale della rivista, interamente in traduzione, che celebra l'incontro tra Mussolini e Franco a Bordighera nel 1941, che è volta, come recita anche il titolo dell'editoriale, a celebrare la totale «identità di vedute» tra i due dittatori. Juan Ramón Masoliver da falangista militante, critico letterario e traduttore offre una lettura personale e istituzionale del ruolo della traduzione in quel frangente. Inoltre, a chiusura del suo articolo ricorda ai lettori quale sia stato il vero momento cruciale del contatto tra le due genti:

In questa storica congiuntura, col fraterno aiuto che decine di migliaia di italiani hanno portato alla nostra recente crociata, è accaduto che sia in Italia che in Spagna le nostre due lingue, se non perfettamente capite, sono almeno intuite e amate: s'aggiunga che l'analogia dei nostri movimenti ideologici e politici aumenta l'interessamento degli uni verso gli altri. Credo dunque che questo sia il momento di invitare gli scrittori a siffatte traduzioni. Non sarà un lavoro oscuro né tempo perso¹⁰.

En la coyuntura histórica de dos pueblos vecinos que han combatido por la misma cruzada en el mismo solar, haciendo que su lenguaje resuene en el ámbito del otro y que si no entendido a fondo que sea intuido por grandes masas de la población: cuando la analogía de nuestros movimientos ideológicos y políticos ha aumentado la simpatía y el interés de unos por otros, creo llegado el momento de invitar a los escritores de ambos países a aplicarse a tales traducciones. Que no será tarea oscura ni tiempo perdido¹¹.

La simpatia naturale tra i due popoli ormai fratelli, sebbene supportata in maniera quasi spontanea dall'affinità linguistica e completata dalla conformità ideologica dei due regimi (qui menzionati come “movimenti”) per Masoliver può avere un solo esito: la traduzione come mezzo di conoscenza profonda delle letterature coeve e della lingua dei rispettivi paesi grazie a un'attività mirata, destinata a consolidare e accrescere l'amicizia tra le due nazioni.

In quest'ottica il tema della traduzione diventa, di fatto, l'argomento principale anche dell'articolo senza firma tratto dal numero di «Legioni e Falangi» dell'aprile

¹⁰ J. R. MASOLIVER, *Invito a tradurre*, in «Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna», I, 5, 1941, p. 37.

¹¹ J. R. MASOLIVER, *De la falta de traducciones*, in «Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y de España», I, 5, 1941, p. 35.

1941 in cui si presenta il libro di Alma Giola *Voci di legionari feriti*¹², che si ritrova in traduzione nel numero corrispondente di «Legiones y Falanges». Nell'edizione italiana della rivista, a proposito delle testimonianze raccolte dalla crocerossina tra le corsie degli ospedali di guerra cui si dà ampio spazio con numerosi esempi, l'anonimo redattore sente l'urgenza di avvisare i lettori che la lingua e la scrittura di quei testi si ritrovano nel libro, come adesso nella rivista, nella loro forma più autentica:

Ne scegliamo alcuni. Ma per non guastare o soltanto addolcire con una scrittura più corretta e letteraria la vivezza delle immagini, quali sono venute formandosi da un'esperienza diretta, queste "voci" si danno nel loro testo originale¹³.

Nella versione spagnola osserviamo come il testo si sia arricchito di una riflessione di tipo meta-traduttivo dell'anonimo redattore-traduttore¹⁴, che potremmo considerare come un'aggiunta non presente nel prototesto in italiano, che si rivela necessaria per giustificare non solo l'approccio alle testimonianze che comporranno le pagine seguenti, ma soprattutto la linea perseguita dalla rivista stessa in merito alla traduzione:

*Publicamos algunos. Mas para no estropear o endulzar con una escritura más correcta y literaria la viveza de las imágenes, como se han ido formando al través de una experiencia directa, estas "voces" se reproducen aquí en su texto original, traducido al pie de la letra*¹⁵.

¹² A. GIOLA, *Voci di Legionari feriti*, Como, Cavalleri, 1941.

¹³ Anonimo, *Voci di Legionari feriti*, in «Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna», I, 6, 1941, p. 50.

¹⁴ Sull'anonimato dei traduttori e sul funzionamento della traduzione dei testi in «Legioni e Falangi» si rimanda al lavoro dell'autrice *Hacia una identidad común: la traducción en la prensa falangista de los 'años azules'* (i. c. s.).

¹⁵ Il corsivo è mio. S. N., *Voces de legionarios heridos*, in «Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y de España», I, 6, 1941, p. 50.

In effetti, tutte le traduzioni restituiscono letteralmente la retorica presente nei messaggi originali che sono intrisi dei valori condivisi dai legionari: l'eroismo, la famiglia e il fascismo. Come nell'esempio che segue, alcuni testi affrontano con un linguaggio letterario - creando anche un certo *climax* - la lucida ricostruzione dei momenti più drammatici e di quelli della guarigione, motivo per il quale il messaggio si traspone facilmente nella lingua di arrivo:

Quando sono stato ferito ho visto come un turbinio di stelle, poi ho sentito un sibilo continuo persistente, poi mi sono trovato seduto a terra sostenuto dai miei compagni. Ed infine alla medicazione. Sono rimasto sempre cosciente e per tutto il tempo che ero in pericolo di vita, per più di un mese: tre volte ho ricevuto l'Olio Santo. Non pensavo a niente e trovavo naturale di essere ferito: c'era la guerra, ero volontario, dunque...¹⁶.

Cuando fui herido, vi como un torbellino de estrellas, luego oi (sic) un silbido continuo y persistente, después me encontré sentado en el suelo, sostenido por mis compañeros, y finalmente en el hospital. No he perdido nunca el conocimiento durante el mes que estuve en peligro de vida: tres veces me administraron los santos óleos. No pensaba en nada y me parecía natural que estuviese herido: había la guerra, era voluntario, por lo tanto...Ni siquiera pensaba en mi madre... VITTORIO PERTILE - F. A. F. reg. Frontal - II Reg. de asalcto (sic) Littorio¹⁷.

In altri esempi, che costituiscono la maggior parte del *corpus* dei testi raccolti da Giola, l'osservazione dei processi di traduzione è funzionale a spostare l'attenzione sulla lingua usata dai legionari nel loro racconto:

Proprio anche in questa guerra Dio vince il Demonio. Ricorderò sempre quando un ragazzino spagnolo è venuto verso di noi Legionari e gridava - Italianos! Italianos! Los rojos hanno tirao a bajo al pozo frailes, mokas perchè gridar: arriba España! Italianos! Italianos! Vengo. vengo! Caporale CAVALLARO GABRIELE F.A.F. ascellare. Raggruppamento carristi-Pontecagnano (Salerno)¹⁸.

También en esta guerra Dios vence al demonio. Siempre me acordaré de un chiquillo español que vino hacia nosotros los Legionarios gritando: - ¡Italianos! ¡Italianos! Los rojos han tirado abajo al pozo frailes y

¹⁶ Ivi, p. 51.

¹⁷ S. N., *Voces de legionarios heridos*, op. cit., p. 52.

¹⁸ ANONIMO, *Voci...*, op. cit., p. 52.

monjas, porque gritaban ¡ Arriba España ! ¡Vengan, vengan! Cabo CAVALLARO GABRIELE F.A.F. axilar-Medalla de plata en el campo-Grupo automovilistas- Pontecagnano (Salerno)¹⁹.

Di fatto, nell'edizione spagnola il traduttore opera una *standardizzazione* a livello linguistico del codice dei legionari italiani che appare infarcito già in partenza di dialettalismi e di interferenze. Il legionario si autodefinisce attraverso un sottocodice linguistico e dimostra di essere l'incarnazione della fusione delle due culture, che si attua proprio nella commistione delle due lingue:

Erano tre giorni che ci stavano a spettare a Barcellona noi Italiani! E alluccavano con forta voce: - Viva Italia! Italia. Viva il Duce - E ci sagliavano il collo pel vasarci noi Legionari. I creature alluccavano pel pane, e nuì ci abbiamo luato pe' dallo a loro. Caporale CAVALLARO GABRIELE F. A. F. ascellare. Raggruppamento carristi-Pontecagnano (Salerno)²⁰.

¡Hacia tres días que nos estaban esperando en Barcelona, a nosotros los Italianos! Y gritaban muy fuerte: - ¡Viva Italia! Italia! ¡Viva el Duce! Y nos echaban los brazos al cuello y nos besaban. Las criaturas pedían pan, y nosotros no comíamos para dárselos a ellos. Cabo CAVALLARO GABRIELE F. A. F. axilar - Medalla de plata en el campo-Grupo automovilistas- Pontecagnano (Salerno)²¹.

Sulla base del recente contributo di Wodak e Richardson²² in merito all'uso del linguaggio nei discorsi e nei testi dei nazionalismi europei e risalendo fino a una *Lingua Tertii Imperii* postulata da Klemperer²³, Floriana di Gesù ha recentemente rintracciato in altri contributi presenti nella rivista «Legioni e Falangi» un vero e proprio *argot* del legionario, definendolo non solo come un esempio di commistione e commutazione di codice, come si evince anche dagli esempi appena riportati, ma soprattutto come un vero e proprio linguaggio identitario²⁴. In questo senso la

¹⁹ S. N., *Voces...*, op. cit., p. 52.

²⁰ ANONIMO, *Voci...*, op. cit., p. 51.

²¹ S. N., *Voces...*, op. cit., p. 52.

²² Cfr. R. WODAK, J. E. RICHARDSON, *Analysing Fascist Discourse, European Fascism in Talk and Text*, New York and London, Routledge, 2015.

²³ Cfr. V. KLEMPERER, *LTI: la lingua del Terzo Reich, taccuino di un filologo*, pref. di M. Ranchetti, trad. it. di P. Buscaglione, Firenze, La Giuntina, 1999 (ed. originale *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Berlin, s. e., 1947).

²⁴ Cfr. F. DIGESÙ, *L'argot del legionario: un esempio di commistione e commutazione di codice nella rivista*

studiosa chiarisce non solo la natura di questo sottocodice, ma ne spiega la forza illocutoria. Dato, quest'ultimo, che ci appare fondamentale alla luce del contesto in cui lo ritroviamo impiegato:

Il linguaggio 'identitario' possiede una sua natura costitutiva, ossia creatrice, che ha una funzione, non solo interpretativa ma evocativa e legittimante. Il suo potere costitutivo risiede nella capacità di contribuire alla realtà di ciò che enuncia, per il fatto di renderlo concepibile e credibile, per potere spingere la volontà collettiva alla sua realizzazione²⁵.

Accettando, dunque, l'ipotesi dell'esistenza di un *argot* legionario che, come spiega ancora Di Gesù, è «espressione di un marcato progetto di ricostruzione delle radici di un Sé nazionalista», è possibile ampliare la prospettiva della nostra ricerca a quei testi, decisamente più rari da reperire, in cui il mediatore è il legionario, con il fine di osservare se realmente questo sottocodice agisce nei meccanismi della traduzione come «una forma colma di significato che reca in sé elementi fondamentali dell'esperienza»²⁶.

Un approccio “militare” alla traduzione: De Málaga a Tortosa

Il dato storico dell'impegno militare italiano in Spagna con il *Cuerpo de Tropas Voluntarias* è stato negli anni ampiamente testimoniato, mentre i contributi che costituiscono la reale memoria autobiografica del C. T. V. sono più rari e distanziati nel tempo. Desidero, dunque, a conclusione di questo lavoro, proporre alcuni esempi tratti dalla traduzione in spagnolo del libello del 1938 di Bonaventura Caloro *Il C. T. V. da Malaga a Tortosa*, presentando i primi esiti dell'analisi delle strategie traduttive rintracciabili nel meta-testo spagnolo.

Legioni e Falangi/Legiones y Falanges, in *Stampa e regimi*, op. cit., pp. 425-43.

²⁵ Ivi, p. 426.

²⁶ *Ibidem*.

*Il C. T. V. da Malaga a Tortosa*²⁷ è una cronaca di guerra che ripercorre le varie tappe che portarono le truppe volontarie e nazionaliste a conquistare diverse città appartenenti al *bando* repubblicano. L'edizione spagnola del testo, il cui unico esemplare documentato in Italia è conservato presso la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma, è del 1941 e si compone di una dedicatoria e di un secondo lavoro di Caloro, già direttore del «Legionario», dal titolo *Gloria legionaria*. La sua unicità è data proprio dall'identità dei traduttori dei due scritti: rispettivamente i legionari Luis M^a. Alberdi e Leandro Aina²⁸.

Se attraverso gli strumenti dell'analisi critica del discorso si possono rintracciare, tra le pagine delle due versioni del libello, le medesime strategie discorsive volte a definire di volta in volta la *identidad grupal* dei “nazionali” e dei “rossi”, nell'ambito di un approccio volto a testimoniare il ruolo della traduzione come mezzo di propaganda e come strumento atto a replicare l'immagine sociale del gruppo, tuttavia, ancora più interessante in questa occasione può apparire addentrarsi nei procedimenti di traduzione che interessano quelle strategie discorsive proprio a partire dall'identità del traduttore.

La finalità propagandistica di quest'opera di traduzione è chiara nella forma e nel contenuto, come ci indica l'osservazione del paratesto: dalla dedicatoria, «A S. E. ACHILLE STARACE MINISTRO SEGRETARIO DEL PARTITO QUESTO OPUSCOLO DIVULGATO IN SPAGNA AD ESALTAZIONE DEL VALORE LEGIONARIO L'AUTORE FA DEVOTO OMAGGIO», al *Prólogo* a firma del Generale Berti:

*Un legionario español [...] ha querido traducir esta breve pero luminosa monografía, acerca de la actuación del Cuerpo de Tropas Voluntarias en tierras de España, con el fin de difundir su conocimiento entre los camaradas españoles. Es una actitud digna de todo encomio y que ella sola se alaba. Expreso mi satisfacción más viva, por tales actos, que refuerzan los lazos de fraternidad y camaradería establecidos sobre el campo de batalla entre los mejores hijos de los dos pueblos que luchan por defender su propio destino y una civilización común*²⁹.

²⁷ B. CALORO, *Il C. T. V. da Malaga a Tortosa*, in «Il Legionario», I, 1938.

²⁸ B. CALORO, *De Málaga a Tortosa*. Traducido por el legionario Luis M. Alberdi, Zaragoza, s. e., 1941, pp. 2- 39.

²⁹ M. BERTI, *Prólogo*, in B. CALORO, *De Málaga a Tortosa*, op. cit., p. 4.

L'alto Ufficiale interviene per legittimare pubblicamente la volontà di *un* legionario spagnolo di farsi mediatore presso la propria comunità dei valori nati sul campo di battaglia, intendendo quest'attività di traduzione come un mero atto di servizio reso verso altri soldati, nella piena logica della normalizzazione e dell'anonimato a sostegno del regime. Il risultato è un adattamento del testo di Caloro che si attua mediante un procedimento continuo di amplificazione in cui, attraverso le aggiunte di natura colloquiale, si sortisce però l'effetto di ottenere un cambio di registro totale rispetto al prototesto. Gli esempi che seguono, seppur decontestualizzati, chiariscono come il traduttore abbia una sua strategia globale di approccio al testo che mette in atto regolarmente:

Russia [...] gridò d'entusiasmo dinanzi alla difesa marxista di Madrid (p. 5)	<i>Rusia [...] puso el grito al cielo</i> (p. 17)
Le orde marxiste organizzate a grandi stenti e con poco esito dal nucleo dell'esercito spagnolo [...] (p. 5)	<i>Las hordas marxistas organizadas a la buena de Dios...</i> (p. 18)
La Spagna in armi era rimasta curiosa a guardare [...] E lentamente assimilò , si pose su quel piano [...] (p. 6)	<i>No echó en saco roto las enseñanzas</i> (p. 19)
Non è possibile precisare se il potenziamento dell'esercito nazionale si svolse su un ritmo più accelerato e meno febbrile di quello dei marxisti (p. 8)	<i>No puede precisarse cuál de los dos ejércitos iba a la zaga del otro</i> (p. 22)
Ma è onesto dire che esso rimaneva sempre un elemento solo delle forze militari di Franco. [Ø]. Tra esse il Corpo dei Volontari assolveva pienamente [...] (p. 10)	<i>Pero siempre un elemento tan sólo de las fuerzas de Franco. Nobleza obliga. El C. T. V. asumía a la perfección...</i> (p. 24)
Chi attacca, vince per metà (p. 13)	<i>Quien pega primero, pega dos veces</i> (p. 28)
Visse sempre di riflesso meritandosi quell'appellativo di invertebrato che Ortega y Gasset dette alla Spagna di prima e dopo la Repubblica (p. 13)	<i>Le cae de perlas el calificativo de invertebrado, que aplicara a la República española su dogmatizador Ortega y Gasset</i> (p. 28)
Il nemico [...] non intendeva restare inoperoso (p. 11)	<i>El enemigo no se habrá echado a la bartola</i> (p. 25)

Soprattutto, si fa ricorso all'elemento culturale autoctono per evitare i latinismi e per esplicitarne il significato:

Ma a che servono le armi se manca **l'animo**? E se questo non ha la "**vis**" **aggressiva**? (p. 14) *Pero ¿de qué sirven las lanzas si falta **el quijote**? ¿ Para qué **el toro**, si no embiste?* (p. 28)

A volte però questo procedimento porta a veri e propri errori di traduzione:

Che fosse "forma mentis", incapacità congenita a concepire un piano d'azione (p. 13) *Lleva sobre si **el sambenito de un condenado**, al abstenerse de la parte ofensiva. Semeja un cerebro fosilizado* (p. 28)

Il ribassamento del registro rispetto al testo di partenza si attua attraverso le singole scelte lessicali; a livello sintattico, l'uso scorretto del sistema pronominale con il *laísmo* rivela la tendenza dialettale di chi ha operato la traduzione:

Giunsero in Spagna i carri russi, i "Rata", tutto ciò che di più nuovo vi fosse negli arsenali (p. 5) ***Vomitó** en España los carros rusos* (p. 18)

In questa grande battaglia [...] era destino che il nostro Corpo Truppe Volontarie si assumesse una funzione che **lo elevasse ad uno dei più begli esempi di efficienza militare** (p. 18) *El C. T. V. **asumió** la tarea más relevante: la de **machacar** al adversario* (p. 26)

Il C. T. V. [...] è un corpo che guida, che plasma con le sue azioni la battaglia [...] che **le** imprime un indirizzo (p. 18) *Pero no un Cuerpo operante más [...] sin [sic] uno que plasma con su acción la batalla, **la** imprime dirección* (p. 35)

In alcuni casi l'adattamento riguarda alcuni riferimenti storici che il traduttore sceglie correttamente di esplicitare rendendoli fruibili al pubblico di arrivo, individuato nel *Prólogo* della monografia con il gruppo dei legionari ma anche con «*ojos españoles y manos civiles*»:

Ci si sveste così dei panni “**garibaldini**” e si giunge ad un periodo che noi chiameremo il periodo della crisi (p. 7) *Prescindiéndose de **métodos ochocientistas**; surgió un periodo que llamaremos de crisis* (p. 15)

I Legionari non stanno fermi ad Alcañiz (p. 18) *Los Legionarios **no se duermen sobre las delicias capuanas de la victoria de Alcañiz*** (p. 35)

Il dato che registriamo maggiormente è che le locuzioni idiomatiche vengono usate come vere e proprie soluzioni traduttive sia per sopperire a carenze linguistiche sia per conferire maggiore efficacia espressiva al testo di arrivo. D'altra parte, sfogliando le pagine di *De Málaga a Tortosa* è difficile sostenere l'invisibilità del traduttore; piuttosto è naturale pensare che questi abbia attinto all'unico codice linguistico di cui era in possesso – insieme al sottocodice del linguaggio bellico tecnico –, risolvendo via via i nodi che il testo gli presentava sempre con il medesimo procedimento: da un lato appellandosi a una retorica consolidata, assimilata e ormai parte del proprio idioletto; dall'altro, restituendo il testo attraverso degli adattamenti che riflettono un universo di conoscenze e di valori condivisi con altri legionari, in altre parole, che rispecchiano la sua identità.

Chiara Sinatra

Parole-chiave: *Años azules; Identity language; Legionarios; Translation; Traduzione.*

Traduzione come adattamento

Le traduzioni e riscritture delle *Aventures de Télémaque* in Portogallo da romanzo di formazione politica a manuale glottodidattico*

Introduzione

Les Aventures de Télémaque di Fénelon, la cui prima edizione – e versione – apparve nel 1699 all'insaputa dell'autore, è stato un vero e proprio best-seller nel Settecento e nell'Ottocento, grazie al grandissimo numero di edizioni che ebbe in Francia e all'altrettanto, se non più ampio, numero di traduzioni in tutte le principali lingue europee. Le ragioni di questo successo, comparabile a un ristrettissimo numero di opere letterarie, sono molte, ma forse possono essere ricondotte alla sua peculiare natura, che ne fa il prototipo del palinsesto nel senso di Gérard Genette¹, che può essere letto in modi diversi:

1) dal punto di vista letterario, il *Télémaque* si presenta ed è stato interpretato come un romanzo, un poema epico classicistico, o un *Bildungsroman*;

2) dal punto di vista linguistico è stato a lungo considerato una fonte di puro francese letterario classico, adatto all'insegnamento del francese come lingua seconda;

* Il saggio è frutto di indagini e riflessioni svolte congiuntamente nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo su *La circolazione dell'economia politica in Europa nel Sette-Ottocento: le traduzioni delle Aventures de Télémaque di Fénelon* (Università di Pisa, 2015). Una prima stesura di questo lavoro è stata presentata al workshop *The Translation of Economic Ideas in the Iberian Peninsula*, presso il King's College London, Arts & Humanities Research Institute, il 3 novembre 2015, e una seconda versione alla XIV Conferenza dell'Associazione Italiana per la Storia del Pensiero Economico, *Il potere nella storia del pensiero economico* di Lecce, 28-30 aprile 2016, nonché al workshop *Classicità e compromiso nella traduzione tra Italia e mondo iberoamericano. Un confronto di esperienze*, di Viterbo-Roma, 13-14 aprile 2016. Si ringraziano gli organizzatori e i partecipanti di queste riunioni scientifiche per i loro numerosi suggerimenti. Impossibile è nominarli uno a uno. Per quanto riguarda la stesura del saggio, Monica Lupetti è responsabile dei paragrafi 1 e 3 e Marco Guidi del paragrafo 2. Nella citazione di titoli e brani di testo abbiamo sempre seguito una trascrizione di tipo diplomatico. L'ortografia e l'accentazione sono, dunque, sempre quelli che si trovano nei testi citati. Termini e nomi propri sono stati modernizzati solo quando menzionati nel corso della nostra narrazione.

¹ G. GENETTE, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig.: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982).

3) dal punto di vista filosofico e pedagogico è stato letto come un'introduzione all'etica delle virtù cristiane; un testo sull'educazione del Principe, in un primo tempo, e del giovane rampollo delle classi dirigenti, in un secondo momento;

4) dal punto di vista politico ed economico, viene interpretato come un'opera sull'arte del governo e sull'economia politica di una nazione agricola e commerciale.

Le traduzioni e gli adattamenti delle *Aventures de Télémaque* offrono, perciò, un osservatorio privilegiato per comprendere la natura “palinsestica” di questo testo. Come infatti ha scritto Walter Benjamin, la traduzione instaura un «rapporto intimo» con il testo fonte, un rapporto «naturale, o meglio ancora un rapporto di vita»², nel senso che la traduzione, lungi dall'essere semplice «riproduzione di senso», fa vivere il testo fonte in nuovi contesti, «ricrea[ndo] nella propria lingua il modo di intendere»³ le proposizioni in esso contenute. Alla luce della prospettiva strutturalista e post-strutturalista, ciò significa far emergere dimensioni e “strati” del testo che, se già presenti più o meno esplicitamente nella sequenza lineare dell'originale, risultano più trasparenti alla luce delle diverse operazioni di traduzione e ricontestualizzazione. Anche la recente teoria della traduzione ha evidenziato come i testi tradotti rappresentino transazioni fra testi e fra lingue⁴ e adattamenti⁵. Per queste ragioni riteniamo che la definizione di adattamento fornita da Linda Hutcheon⁶ si possa applicare al processo traduttivo, nonostante le ovvie differenze tra gli adattamenti da medium a medium (come, ad es., la trasposizione di un romanzo in un film) e da genere a genere di cui parla la studiosa e gli adattamenti come traduzioni, di cui parliamo in questo contributo:

1. in primo luogo, nelle traduzioni si opera una ricodificazione inter-linguistica e inter-culturale tanto quanto negli adattamenti alla Hutcheon;
2. in secondo luogo, anche le traduzioni sono atti di appropriazione creativa e

² W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in ID., *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 39-52, in part. p. 41 (ed. orig.: *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966).

³ Ivi, p. 49.

⁴ S. BASSNET, *Translation Studies*, 3rd edition, London, Routledge, 2002.

⁵ Cfr. L. RAW (ed.), *Translation, Adaptation, and Transformation*, London-New York, Continuum, 2012.

⁶ L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, 2nd edition, London, Routledge, 2013.

- interpretativa, ad esempio a livello linguistico (con l'invenzione di neologismi, prestiti linguistici e l'adattamento di lessici di specialità) e a livello contenutistico (ad esempio, attraverso il paratesto o tramite omissioni, aggiunte e altre interpolazioni con il testo originale);
3. in terzo luogo, infine, anche le traduzioni sono palinsesti, che impegnano sia il traduttore sia il lettore in un'interazione con le loro fonti.

1. Il caso portoghese

Nel quadro interpretativo appena delineato, le traduzioni e gli adattamenti portoghesi delle *Aventures de Télémaque* sono un caso di studio interessante perché rivelano una dopo l'altra le diverse dimensioni di questo testo, fornendo una verifica dell'affermazione di Hans Robert Jauss che il senso di un'opera è la sua ricezione⁷.

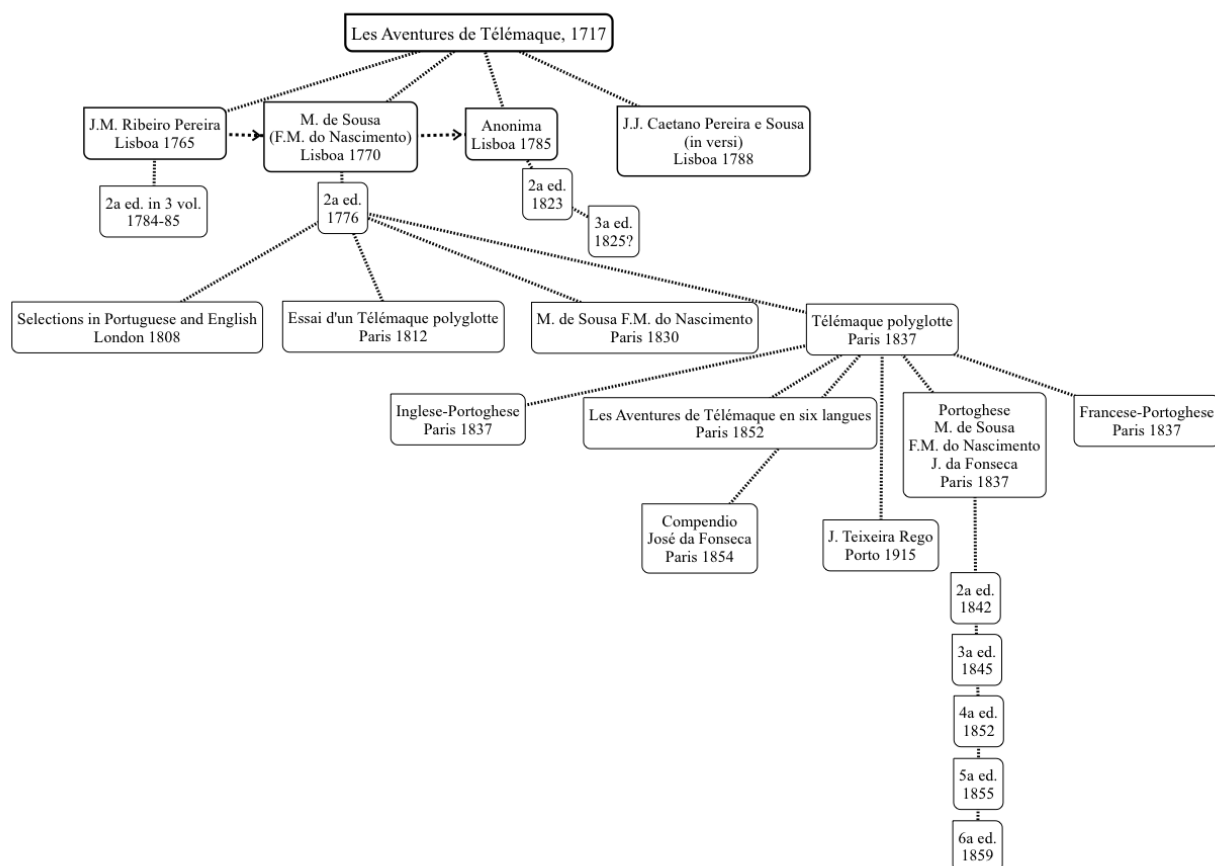
Per anticipare in estrema sintesi il senso di quanto cercheremo di dimostrare, le traduzioni del Settecento si presentano essenzialmente come atti politici, miranti a importare in Portogallo il linguaggio dell'economia politica europea attraverso il mezzo meno impegnativo di un'opera letteraria, adattandolo alla politica imperiale di Pombal, e ciò in un contesto nel quale di pochissimi testi politici ed economici era autorizzata da una severissima censura la circolazione, e men che meno la traduzione⁸.

All'opposto, nell'Ottocento le traduzioni del *Télémaque* vengono intese e usate come "dispositivi" e "metodi" per l'apprendimento linguistico, in un'età di notevole espansione del commercio internazionale e di migrazioni, nella quale cresce rapidamente l'esigenza di conoscere le lingue straniere. Nel caso del Portogallo, la vicenda è strettamente connessa alla crescita del Brasile.

⁷ H. R. JAUSS, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1987. Ma cfr. anche *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino, Einaudi, 1989.

⁸ Cfr. M. LUPETTI, M. E. L. GUIDI, *Tradução, Patriotismo e a Economia Política do Portugal Imperial na Época de Pombal: as Traduções das Aventures de Télémaque e dos Éléments du commerce*, in «Revista de História Regional», XXI, 2016, 2 (i. c. s.).

Figura 1. Tavola sinottica delle traduzioni portoghesi delle *Aventures de Télémaque*



La *Figura 1* presenta sinotticamente le diverse traduzioni portoghesi del *Télémaque*. Possiamo vedere che ci sono quattro traduzioni pubblicate nel XVIII secolo, tutte derivanti dall'edizione francese del 1717, in 24 libri, o da sue riedizioni. Le prime tre almeno sono dipendenti l'una dall'altra, in quanto la seconda e la terza sono presentate come miglioramenti delle precedenti. La quarta edizione è in versi.

2. Le traduzioni settecentesche

La prima traduzione portoghese del romanzo di Fénelon compare nel 1765⁹. Il traduttore non è indicato, ma sappiamo da varie testimonianze intertestuali¹⁰ che si

⁹ *Aventuras de Telemaco, Filho de Ulysses*, traduzido do original francez na lingua portugueza, Lisboa, na Regia Officina Silviana, 1765.

¹⁰ Manuel de Sousa, cui si deve la traduzione del 1770, nel *Prólogo do traductor* di quest'ultima, ne svela

tratta di José Manuel Ribeiro Pereira, un *bacharel* in legge dell'Università di Coimbra, destinato di lì a poco a divenire segretario della Junta da Administração della Companhia Geral do Grão Pará, e Maranhão, una delle compagnie commerciali privilegiate fondate da Pombal (in questo caso nel 1755) per gestire in regime esclusivo i commerci con le omonime province brasiliane. Va notato che, prima di assumere questo incarico, Pereira – forse su impulso dello stesso Pombal o forse per attrarre su di sé l'attenzione di quest'ultimo – tradusse anche le *Oraisons funèbres* di Valentin Esprit Fléchier, nel 1764, e gli *Éléments du Commerce* di Véron de Forbonnais, nel 1766.

Il paratesto di questa edizione è composto di 3 *Licensas*:

1) quella dell'Inquisizione (*do Santo Ofício*), che descrive il *Télémaque* come capolavoro della letteratura europea ed esalta l'utilità della sua traduzione;

2) quella apostolica (*do Ordinário*), che si limita ad affermare che la traduzione non contiene affermazioni contrarie alla fede;

3) infine, quella governativa (*do Desembargo do Paço*), la più articolata e rilevante, a testimonianza forse del carattere “ufficiale” di questa traduzione, che argomenta non senza disinvoltura come le riforme introdotte dal re del tempo (D. José I) siano in perfetta armonia con le raccomandazioni politiche ed economiche di Fénelon. Vedremo tra breve che questa armonia è lungi dall'esistere, in quanto gli argomenti di Fénelon contro il lusso, contro il protezionismo e contro le guerre imperiali sono ben lungi dal combaciare con le strategie economiche di Pombal.

Il paratesto è completato da una premessa del traduttore, che non fornisce una propria interpretazione del testo di Fénelon, ma definisce la traduzione un atto patriottico, in favore di coloro che non sono in grado di leggere il francese. Il traduttore si dichiara anche un seguace del metodo parafrastico, che mira a rendere il

l'identità: «Só o senhor Jozé Manoel Pereira, hoje dignissimo Secretario da Junta do Pará, e Maranhão, se abalançou a esta empreza, e conseguiu felizemente conclui-la». Cfr. M. DE SOUSA, *Prólogo do traductor*, in *O Telémaco de Monsieur Francisco de Salignac de la Motte Fenelon, Arcebispo, e Duque de Cambraia, Traduzido e Dedicado ao Ill.mo, e Ex.mo Senhor Marquez Secretario de Estado, pelo capitão Manoel de Sousa*, Lisboa, na Offic. de Miguel Rodrigues, 1770, Tomo I, p. non numerata. Inoltre, alla seconda edizione della traduzione di Pereira viene aggiunto, come vedremo a breve, un terzo tomo, questa volta con l'indicazione esplicita del nome dell'autore della traduzione.

testo tradotto fedele al contenuto e all'eloquenza piuttosto che alla lettera del testo fonte.

Significativamente, la seconda edizione venne pubblicata nel 1784-1785, cioè qualche anno dopo l'ascesa al trono di D. Maria I (1777) e la cacciata di Pombal¹¹. Questa edizione contiene un volume aggiuntivo (la precedente era in due volumi), intitolato *Aventuras Finaes de Telemaco, para serverem de continuação, e suplemento ás que em França compoz o sabio, e illustre Fenelon, e que já se achão traduzidas em Portuguez pelo mesmo Author desta nova composição*, creato di sana pianta da Pereira stesso.

Si tratta di un volume molto interessante, ingiustamente condannato dal principale bibliografo portoghese, Inocêncio da Silva, cosa che forse è vera per il suo modesto valore letterario, ma non per il contenuto¹². In effetti, la lunga aggiunta può essere considerata come un'accalorata difesa dell'azione politica di Pombal dopo la sua caduta, svolta nella forma di una lunga allegoria nella quale i personaggi reali vengono sostituiti da quelli omerici e feneloniani: La storia narrata è quella del ritorno a Itaca di Ulisse e Telemaco. Ulisse (ossia D. José I) – con l'aiuto del suo fidato consigliere Eurybato (ossia Pombal) – riprende il potere cacciando i Proci (ossia i *Grandes*, l'alta nobiltà portoghese) e annullando l'anarchia feudale da essi instaurata, espellendo dall'isola i *Sacrificadores* (ossia i Gesuiti), promuovendo i prodotti agricoli in cui l'isola ha un naturale vantaggio competitivo (come Pombal aveva fatto con i vini del Douro), proteggendo il commercio nazionale dalla concorrenza di Argo (ossia la Gran Bretagna), creando manifatture nazionali anche in industrie orientate all'esportazione (come fatto da Pombal), e così via. Telemaco si sposa e ha due figli, e alla fine Ulisse abdica in suo favore, non senza dedicare un

¹¹ *Aventuras de Telemaco, Filho de Ulysses, 2a ed. correcta e adicionada pelo mesmo tradutor da primeira versão das ditas aventuras*, t. I, Lisboa, na Offic. De José De Aquino Bulhões, 1785; t. II, Lisboa, na Offic. de Lino da Silva Godinho, 1784; t. III, *Aventuras Finaes de Telemaco, Filho de Ulysses, novamente compostas pelo bacharel Joseph Manoel Ribeiro Pereira, Secretario da Junta da Administração da Companhia Geral di Graõ Pará, e Maranhão, para serverem de continuação, e suplemento ás que em França compoz o sabio, e illustre Fenelon, e que já se achão traduzidas em Portuguez pelo mesmo Author desta nova composição*, Lisboa, na Offic. de Lino da Silva Godinho, 1785.

¹² Cfr. I. F. DA SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, vol. 5, pp. 9-10.

lungo colloquio con il figlio (equivalente a due dei dodici libri aggiuntivi) a minute istruzioni politico-economiche di nuovo in perfetto stile pombalino.

Per chi legge questo testo alla luce della storiografia sulla storia del pensiero economico, l'esito non può che apparire contraddittorio e paradossale. In particolare, tra i contributi storiografici più recenti, Istvan Hont, in *Jealousy of Trade*¹³, ha descritto il programma economico di Fénelon come un'alternativa «generale, imponente e virtuosa», benché allo stesso tempo «difficile e rischiosa» al programma imperialistico e bellicistico di Luigi XIV, etichettato da David Hume nella formula della «gelosia del commercio». Più di recente Sophus Reinert, in *Translating Empire*¹⁴, ha generalizzato l'interpretazione di Hont, individuando nella visione economica del *Télémaque* il punto di partenza di una tradizione agricuturista (opposta a industrialista), liberoscambista e pacifista (opposta a protezionista e imperialista) e aristocratica di economia politica, che avrà il suo punto di arrivo, nella seconda metà del Settecento, nella Fisiocrazia.

Questa impostazione economico-politica si trova palesemente contraddetta dalla complessiva operazione condotta da Pereira, prima con la traduzione del testo di Fénelon, poi con l'aggiunta di quel sorprendente “terzo tomo”. Rinviando a un'altra occasione una minuta analisi delle scelte traduttologiche e limitandoci ad aspetti più macrostrutturali, osserviamo che la traduzione è introdotta da documenti ufficiali che ne “garantiscono” la fedeltà di contenuto e di impostazione alle riforme politiche ed economiche del re D. José I e del Segretario di Stato. Con la seconda edizione, la visione di Fénelon, pur confermata – nonostante alcune revisioni di carattere minore – dalla traduzione degli originali 24 libri, viene praticamente ribaltata nei 12 libri aggiuntivi, avvalorando un'interpretazione di quest'opera come apologia (peraltro

¹³ I. HONT, *Jealousy of Trade. International Competition and the Nation-State in Historical Perspective*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, pp. 25-26.

¹⁴ S. REINERT, *Translating Empire. Emulation and the Origins of Political Economy*, Cambridge, MA, and London, Harvard University Press, 2011, pp. 135-36. Cfr. M. E. L. GUIDI, *Traduzione, emulazione e impero. Note a proposito di un libro di Sophus Reinert*, in *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, a cura di M. Lupetti e V. Tocco, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 341-44.

ormai retrospettiva) delle politiche industrialiste e imperialiste del Marchese di Pombal.

Che cosa rese possibile questo disinvolto *tour de force*? Crediamo che la risposta non possa che essere articolata. Intanto, va detto che era più facile, nel Portogallo del Settecento, e *a fortiori* sotto il rigido regime censorio instaurato dal Segretario di Stato, parlare di economia politica e importare le idee economiche straniere attraverso la traduzione di un'opera letteraria che non volgendo direttamente i trattati economici, le cui indicazioni potevano anche solo in parte dispiacere al “primo ministro” e innescare un temuto confronto di idee. In secondo luogo, vi erano aspetti generali per i quali l'opera di Fénelon, intesa ed esplicitamente presentata come romanzo di formazione politica del futuro sovrano, anzi, più esattamente e come segnalava il *Desembargador do Paço*, come “agenda” di quanto un sovrano illuminato dovesse fare, era raccomandabile e poteva servire da strumento per accreditare presso le classi colte nazionali il riformismo pombalino, attribuendolo, ben al di là del dovuto, alla paterna responsabilità del monarca.

Non vi è dubbio, infatti, che tutte le parti descrittive e didascaliche del *Télémaque* – in particolare i libri che trattano delle riforme introdotte da Idomeneo a Salento e ispirate da Mentore (cioè da Minerva) – rappresentano il saggio sovrano come colui che attua riforme volte ad accrescere la felicità dei sudditi attraverso la virtù, la prosperità dell'agricoltura, l'intensità dei commerci, la popolosità della nazione, la pace e la sicurezza dei patrii confini. E lo fa perché è egli stesso virtuoso e ha a cuore il benessere dei propri sudditi.

Anche un ingrediente fondamentale della visione etico-politica di Fénelon, l'idea di una virtù da coltivare bandendo il lusso e promuovendo le arti utili, rispecchiava in fondo l'operato di Pombal, che aveva ricostruito Lisbona, dopo il tragico terremoto del 1 novembre 1755, secondo linee razionali e uniformi, grandiose ma sobrie, evitando così un'emulazione nel lusso che non avrebbe altrimenti mancato di animare gli investimenti ricostruttivi dei ceti aristocratici e possidenti. L'urbanistica pombalina, specchio di quella di Salento dopo l'attuazione delle riforme mentoriane,

rispecchiava in questo senso l'atteggiamento riservato dal Segretario di Stato all'aristocrazia portoghese: repressione delle tendenze centrifughe e particolaristiche e sottomissione al governo. Tutto questo si trovava nel *Télémaque* e si può senza dubbio sostenere che non esisteva un altro veicolo altrettanto potente e suggestivo per raggiungere gli scopi apologetici che questa traduzione poteva garantire, al di là di quelle che potevano apparire come minori e fastidiose idiosincrasie del suo autore, da lasciare se possibile nascoste tra le righe.

Resta il fatto che, all'indomani della fine della Guerra dei Sette Anni, Pombal aveva autorizzato – perché così non poteva non essere – la traduzione del *Télémaque*. La spiegazione di questa risoluzione può essere chiarita considerando che, un anno dopo, Pereira venne di nuovo autorizzato a tradurre e pubblicare gli *Éléments du commerce* di Véron de Forbonnais, un testo che sosteneva che gli interessi economici e geopolitici della Francia potevano essere meglio garantiti dal libero scambio che dal commercio esclusivo, in quanto la concorrenza tra le compagnie marittime straniere le avrebbe consentito di beneficiare di noli molto vantaggiosi, permettendole così di invadere i mercati europei con le proprie merci da esportazione¹⁵. È possibile che, dopo aver perseguito per un quindicennio una politica commerciale e coloniale esclusiva mirante a emancipare il Portogallo dal giogo britannico, l'*establishment* pombalino fosse alla ricerca di una nuova strategia, alla luce, da un lato, del riavvicinamento alla Gran Bretagna durante il conflitto e, dall'altro, del riaggiustamento degli interessi commerciali di quest'ultima, che vedevano ridimensionato il ruolo del Portogallo sia come mercato di importazione delle merci

¹⁵ Cfr. A. ALIMENTO, *Entre animosité nationale et rivalité d'émulation: la position de Véron de Forbonnais face à la compétition anglaise*, in *Governare il mondo. L'economia come linguaggio della politica nell'Europa del Settecento*, a cura di M. Albertone, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 125-48; EAD., *La concurrence comme politique moderne. La contribution de l'école de Gournay à la naissance d'une sphère publique dans la France des années 1750-1760*, in J. ASTIGARRAGA ET J. USOZ (dir.), *L'économie politique et la sphère publique dans le débat des Lumières*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, pp. 213-28. Sulla traduzione portoghese: M. LUPETTI, M. E. L. GUIDI, *Translation as Import Substitution: The Portuguese Version of Véron de Forbonnais's Eléments du commerce*, in «History of European Ideas», XL, 2014, 8, pp. 1.151-88.

britanniche sia come mercato di esportazione e riesportazione di derrate e materie prime nazionali e coloniali¹⁶.

La seconda edizione nasceva, invece, in un contesto diverso, quello della liquidazione delle compagnie commerciali privilegiate voluta dall'*entourage* di D. Maria I all'indomani della sua ascesa al trono. Il volume aggiunto da Pereira serviva allora da cassa di risonanza per coloro che difendevano la necessità di mantenere una continuità con le strategie pombaline di *jealousy of trade*.

Nel complesso, dunque, questa prima traduzione delle *Aventures de Télémaque* era svolta in una chiave di lettura e con un utilizzo tutto politico dell'opera che, da un lato, ne faceva uno strumento apologetico – se non mitizzante – del riformismo pombalino e, dall'altro, vi cercava ricette utili per la difesa degli interessi commerciali del Portogallo.

Questa stessa interpretazione politica risultava sostanzialmente confermata anche dalla seconda traduzione portoghese del *Télémaque*, uscita nel 1770¹⁷, a distanza di cinque anni dalla precedente, e firmata dal capitano Manuel de Sousa, un ingegnere militare e membro dell'*Arcadia Lusitana*, traduttore di Fléchier e Molière e probabile autore di uno dei primi dizionari francese-portoghese (apparso anonimo nel 1769)¹⁸. Pezzo forte di tale lettura è in questo caso la dedica del traduttore a Pombal, ancora una volta tutta giocata sulla consonanza tra l'operato di quest'ultimo e i contenuti politico-economici del romanzo¹⁹.

Va detto però che questa traduzione introduce anche una seconda chiave di lettura, importantissima alla luce della storia successiva delle traduzioni del

¹⁶ Cfr. M. LUPETTI, M. E. L. GUIDI, *Tradução, Patriotismo e a Economia Política*, op. cit.

¹⁷ *O Telémaco*, op. cit.

¹⁸ *Dictionnaire françois, et portugais plus complet que tous ceux qui ont paru jusqu' a présent pour l'instruction de la jeunesse portugaise*, Lisbonne, Chez Georges Rey, 1769. Cfr. T. VERDELHO, *Lexicografia Portuguesa Bilingue. Breve Conspecto Diacrónico*, in T. VERDELHO, J. P. SILVESTRE (org.), *Lexicografia Bilingue. A Tradição Dicionarística Português – Linguas Modernas*, Lisboa-Aveiro, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa and Universidade de Aveiro, 2011, pp. 13-67, in part. le pp. 20-26. Cfr. anche M. LUPETTI, M. E. L. GUIDI, *Le traduzioni lusofone delle Aventures de Télémaque (1765-1915)*, in *Le avventure delle Aventures. Le traduzioni delle Aventures de Télémaque di Fénelon in Europa tra Sette e Ottocento: saggi bibliografici*, a cura di M. E. L. Guidi, Pisa, ETS, 2016.

¹⁹ «Receba pois V. EXCELLENCIA trasladada na lingoa propria huma obra, cujas maximas sem precisar estudalas, descubrio V. EXCELLENCIA á força de aturada meditação, poz em pratica desde o berço a sua bem formada indole, e confirmou depois o seu acertado raciocinio»: *O Telémaco*, op. cit., p. non num.

Télémaque. Per ricostruirla occorre prendere le mosse da una tradizione posteriore, che vuole questa traduzione come opera congiunta di Sousa e del poeta nazionale Francisco Manuel do Nascimento (meglio conosciuto con il nome arcadico di Filinto Elisio, acquisito all'interno del cosiddetto “Grupo da Ribeira das Naus”). Filinto avrebbe infatti raccontato all'inizio dell'Ottocento, esule a Parigi a un altro esule portoghese, José da Fonseca, che la traduzione era in realtà opera congiunta sua e di Manuel de Sousa, secondo un peculiare metodo di lavoro così riferito: «*Eu (são palavras de Philinto), traduzia, com o original na mão, passeando no meu quarto, e Manuel de Sousa escrevia o que eu lhe dictava: elle retocava depois a versão em sua casa; e assim procedemos até completal-a*»²⁰.

Nel *Prólogo do traductor*, Manuel de Sousa spiegava inoltre che una nuova traduzione si era resa necessaria perché quella di Pereira era stata «*parafrastica*», termine questa volta utilizzato in senso peggiorativo, a indicare una traduzione più eloquente che esatta. La nuova traduzione era invece basata su una maggiore competenza della lingua francese e su quello che Amaro de Roboredo aveva definito all'inizio del XVII secolo, nella sua *Porta das Linguas*, come il metodo “*per cláusolas*”, consistente nel trasformare ogni frase nella forma più corrispondente alla lingua *target*²¹. Questo metodo permetteva al traduttore di rispettare il senso del testo fonte, emulandone però lo stile. Il risultato era una gara emulativa tra le bellezze dello stile francese e quelle (ovviamente superiori!) del bello stile lusitano. Il traduttore insiste inoltre sulla necessità di creare neologismi al fine di costruire uno stile epico moderno. Tuttavia, tali neologismi devono essere basati sul portoghese e

²⁰ *Aventuras de Telémaco, filho de Ulysses, por Francisco Salignac de la Mothe Fenelon, arcebispo e duque de Cambraia, etc., tradução do Capitão Manuel de Sousa, e de Francisco Manuel do Nascimento, corrigida por José da Fonseca, Paris, na Livraria Europeia de Baudry, 1852, p. I.*

²¹ A. de ROBOREDO, *Porta das Línguas ou Modo Muito Accomodado para as Entender Publicado Primeiro com a Tradução Espanhola. Agora Acrescentada a Portuguesa com Numeros Interliniaes, pelos quaes Possa Entender sem Mestre Entender Estas Linguas o que não as Sabe, com as Raizes da Latina Mostradas em hum Compendio do Calepino, ou por Melhor do Tesouro, para as que Querem Aprender, e Ensinar Brevemente, e para os Estrangeiros que Desejão a Portuguesa e Espanhola*, Lisboa, da Officina de Pedro Craesbeek impressor, 1623, pp. 22-25. Cfr. M. LUPETTI, *Dalla Ianua alla Porta. Il metodo di Amaro de Roboredo al crocevia della riflessione linguistica secentesca portoghese ed europea*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 85-88.

sul latino piuttosto che sul francese (si riprendeva qui una polemica secolare contro i gallicismi)²².

In sostanza, la nuova traduzione confermava il valore politico dell'opera, spostando però l'accento sulla qualità linguistica e letteraria del nuovo manufatto. Come mostra la *Figura 1*, questa revisione sarebbe stata cruciale per la successiva fortuna del *Télémaque* in Portogallo:

- in primo luogo, perché offriva il canone della versione competente e fedele al testo, benché non letterale, affidabile non solo perché più vicina alla fonte, ma anche per la qualità del portoghese in essa incorporato;

- in secondo luogo, perché rappresentava il punto di arrivo di un discorso sulla traduzione in Portogallo nell'età di Pombal, che considerava quest'ultima non solo come parte di un più ampio processo politico di emulazione nazionale²³, ma anche come sostituto culturale per libri precedentemente importati nelle loro versioni originali francesi o inglesi, quasi che anche il mercato delle traduzioni dovesse contribuire alla politica pombalina di sostituzione delle importazioni con prodotti nazionali²⁴.

Nel complesso, questa nuova chiave di lettura presenta l'opera di Fénelon come classico della letteratura europea, quel genere di opera, cioè, che – al pari della *Commedia* di Dante, del *Don Quixote* di Cervantes, delle tragedie di Shakespeare e dei *Lusiades* di Camões – ogni persona colta deve conoscere e saper citare quale fonte di massime, di sublimi soluzioni stilistiche e di una lingua pura e raffinata. A sua volta, la traduzione viene presentata come certame emulativo, dimostrazione che gli stessi, se non superiori, ricami stilistici e la stessa, se non maggiore, ricchezza lessicale sono offerti dall'idioma lusitano colto.

La terza traduzione, datata 1785, è anche la prima a includere l'intero apparato paratestuale dell'edizione francese del 1817, incluso il *Discours sur la poésie épique*

²² Cfr., a questo proposito, J. A. SABIO PINILLA, M. M. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *O Discurso sobre a Tradução em Portugal. O Proveito, o Ensino e a Crítica. Antologia*, Lisboa, Edições Colibri, 1998 (si veda in particolare la ricca antologia).

²³ È questa la tesi fondamentale del libro di S. REINERT, *Translating Empire*, op. cit.

²⁴ Cfr. M. LUPETTI, M. E. L. GUIDI, *Translation as Import Substitution*, op. cit.

di Ramsay²⁵. La nuova edizione rappresenta un'ulteriore metamorfosi – e perciò un nuovo adattamento – dell'opera: il *Télémaque* viene ora interpretato come un moderno poema epico, un capolavoro letterario piuttosto che un'opera pedagogico-politica.

Ancora una volta, la revisione linguistica è l'aspetto nodale della nuova proposta: la premessa dell'editore spiega infatti che la nuova versione vuole essere un miglioramento di quella di Manuel de Sousa: scopo dell'operazione sarebbe eliminare gli eccessivi arcaismi della precedente, che secondo il nuovo curatore rendevano illeggibile l'opera. Più che aver paura di prestiti linguistici inutili o privi di senso, si deve rifuggire la «cieca prodigalità di ciò che è nostro». Simili argomenti sono il segnale di una controversia sulla natura del linguaggio epico portoghese: i prestiti non devono essere stigmatizzati, se servono a evitare parole astruse che rendono indigesto il lavoro. Va detto però che la ricezione di questa versione non è stata così positiva, forse per suoi difetti intrinseci, forse perché perdente nel confronto con quella dei due prestigiosi autori della traduzione del 1770²⁶.

Infine, la quarta traduzione settecentesca, curata da Joaquim José Caetano Pereira e Sousa e pubblicata nel 1788, è un adattamento in “*verso solto*” del romanzo di Fénelon²⁷. Si tratta di un tipo di adattamento trans-genere che si trova anche in altri contesti linguistici e che porta a termine la transizione verso l'interpretazione del *Télémaque* come moderno poema epico, da leggere e gustare accanto ai poemi classici, omerici e virgiliani, o se si vuole quale introduzione a questi ultimi.

Nondimeno, la traduzione conserva anche il tipico orientamento pedagogico-politico delle prime due, essendo preceduta da un ritratto di D. José, Principe del Brasile ed erede al trono portoghese (che sarebbe poi scomparso alla fine di quello

²⁵ *Aventuras de Telemaco, Filho de Ulysses, por Francisco de Salignac da Motha Fenelon, Arcebispo e Duque de Cambraia, &c., Traduzidas do Francez em Portuguez, Com um Discurso sobre a Poesia Épica, e Excellencia do Poema de Telemaco e Notas Geograficas, e Mythologicas para a Intelligencia do Mesmo Poema*, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1785.

²⁶ I. F. DA SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, op. cit., 1860, vol. 5, pp. 9-10.

²⁷ *Aventuras de Telemaco, traduzidas em verso portuguez, a que se juntaõ algumas Notas Mythologicas, e Allegoricas para intelligencia do Poema, dedicadas ao serenissimo Principe do Brasil, por Joaquim Joseph Caetano Pereira e Sousa [...]*, 2 voll., Lisboa, na Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1788.

stesso anno), nonché una dedica allo stesso Principe, nella quale si afferma che il poema contiene tutte le massime morali e politiche che sono necessarie a istruire un moderno monarca.

3. Le traduzioni ottocentesche

Con il volgere del secolo, terminano le traduzioni originali del romanzo di Fénelon. Nell'Ottocento si avranno solo riedizioni, anche se in numero tutt'altro che trascurabile (si veda ancora la *Figura 1*).

Più in dettaglio, solo una di queste traduzioni (quella del 1823)²⁸ deriva dall'edizione del 1785. In realtà, si tratta di una semplice ristampa fatta dallo stesso editore della precedente (la Tipografia Rollandiana). Tutte le altre edizioni derivano dalla traduzione di Sousa-Nascimento (1770), della quale era già stata pubblicata una seconda edizione nel 1776. È importante che tutte quante queste edizioni siano state pubblicate a Parigi: 1830, 1837, 1842, 1845, 1852, 1855, 1859, e la lista potrebbe essere ancora incompleta, perché alcune edizioni menzionate in cataloghi coevi sono introvabili. L'edizione del 1837²⁹, come tutte le successive pubblicate da Baudry, è rivista da José da Fonseca, un letterato e poligrafo dal 1817 emigrato a Parigi, forse per motivi politici.

C'è solo un'edizione pubblicata in Portogallo, a Oporto, quella del 1915, che è peraltro incompleta, quasi che l'impresa fosse fallita dopo il primo volume per assenza di lettori. Questa edizione, con la quale termina la nostra rassegna, rivela dunque la drastica caduta di attenzione per l'opera di Fénelon all'alba del XX secolo.

Abbiamo, dunque, due domande a cui dobbiamo dare risposta:

²⁸ *Aventuras de Telemaco, filho de Ulysses, por Francisco Salignac de la Mothe Fénelon, Arcebispo, e Duque de Cambraia etc., traduzidas do Francez em Portuguez. Com muitas Notas Geograficas, e Mythologicas para a intelligencia deste Poema. Nova edição, Lisboa, na Typografia Rollandiana, 1823.*

²⁹ *Aventuras de Telémaco, filho de Ulysses, por Francisco Salignac de la Mothe Fenelon, arcebispo e duque de Cambraia, etc., tradução do Capitão Manuel de Sousa, e de Francisco Manuel do Nascimento, corrigida por José da Fonseca, París, na Livraria Europeia de Baudry, 1837.*

1. Perché tante edizioni della traduzione portoghese più accreditata delle *Aventures de Télémaque* vennero pubblicate dentro e soprattutto fuori dal Portogallo nel XIX secolo?

2. Perché il loro prototipo è stata la versione Sousa-Nascimento, migliorata da Fonseca?

La spiegazione della preferenza per la versione Sousa-Nascimento-Fonseca è fornita da Fonseca stesso nella *Prefazione* all'edizione 1837: dopo aver rivelato il ruolo di Filinto Elisio nella traduzione, come notizia rivelatagli dal poeta stesso quando era esule a Parigi, Fonseca sostiene che Francisco Manuel era un grande poeta portoghese e un virtuoso della lingua e dello stile lusitani, per cui la sua traduzione andava considerata un vero «*thesouro da lingua portuguesa*»³⁰. Non va neppure dimenticato che Sousa era un competente grammatico e lessicografo, profondo conoscitore del francese, ciò che garantiva l'affidabilità della traduzione.

Ma perché l'affidabilità linguistica e la bellezza dello stile portoghese erano nel frattempo divenuti così importanti da raccomandare la riedizione di questa traduzione? Una risposta a questa domanda è offerta dalle varie edizioni multilingui che vennero pubblicate (o che si provò a pubblicare) nel XIX secolo. La prima, uscita a Londra nel 1808, è un'antologia con testo parallelo portoghese-inglese, che contiene i primi sei libri della traduzione Sousa-Nascimento in corrispondenza di una versione inglese, oltre che i testi paralleli di alcuni racconti di Cervantes. La peculiarità di questa edizione è che nel testo in portoghese le parole sono accentate (anche quando l'accento non è richiesto dalle regole ortografiche) allo scopo di facilitare l'apprendimento della pronuncia in questa lingua. Il pubblico cui l'opera era destinata era evidentemente composto da anglofoni che volevano imparare il portoghese, ma può apparire sorprendente che, come base per questo esercizio, si scegliessero traduzioni anziché testi letterari originalmente composti in inglese o in portoghese.

³⁰ J. da FONSECA, *Prefácio*, in *Aventuras de Telémaco*, op. cit., p. II (citiamo dall'edizione 1852).

Un secondo tentativo, non andato a buon fine, è quello di Fleury Lécuse, professore al Prytanée Militaire Français, che nel 1812 diffonde un prospetto per la sottoscrizione di un'ambiziosa edizione poliglotta del *Télémaque*³¹. L'autore vi annuncia una doppia edizione: una prima, in ottavo, in sei lingue, con il testo francese affiancato da una traduzione in greco moderno e i testi nelle lingue «*des quatre Peuples qui avoisinent la France*»³² (italiano, spagnolo, inglese e tedesco) posti in calce, in corpo minore, su due colonne affiancate; un'edizione *in quarto*, nella quale vengono aggiunte le traduzioni in olandese, portoghese, russo, polacco e «illirico»³³, e infine, in «rappresentanza» delle lingue «asiatiche», in armeno, per un totale di dodici lingue. Una mezza pagina di esempio mostra la suddivisione in dodici riquadri (sei per pagina), nei quali si programmava di disporre le diverse versioni. Lécuse intendeva inoltre aggiungere all'edizione due sue versioni in greco e latino classico e, allo scopo, offriva un campione della sua traduzione latina in parallelo a un'altra già pubblicata³⁴.

Come abbiamo detto, l'impresa non andò in porto, forse perché non ne erano sufficientemente chiari gli scopi (didattici, eruditi?) e perché l'assortimento di lingue, specialmente per l'edizione *in quarto*, poté apparire eccessivo e scarsamente giustificato³⁵.

Ma l'impresa più degna di nota in questo campo è la serie di edizioni multilingue del *Télémaque* pubblicata a Parigi da Baudry, di cui fanno parte anche alcune edizioni contenenti la versione portoghese: in dettaglio, una versione in sei lingue (francese, inglese, tedesco, italiano, spagnolo e portoghese), il *Télémaque polyglotte*,

³¹ F. LÉCLUSE, *Essai d'un Télémaque polyglotte, ou les aventures du fils d'Ulysse publiées en langue Française, Grec Moderne, Arménienne, Espagnole, Portugaise, Anglaise, Allemande, Hollandaise, Russe, Polonaise, Illyrienne*, Paris, J.-M. Eberhardt, Théophile Barrois, 1812.

³² F. LÉCLUSE, *Essai*, op. cit., p. 12.

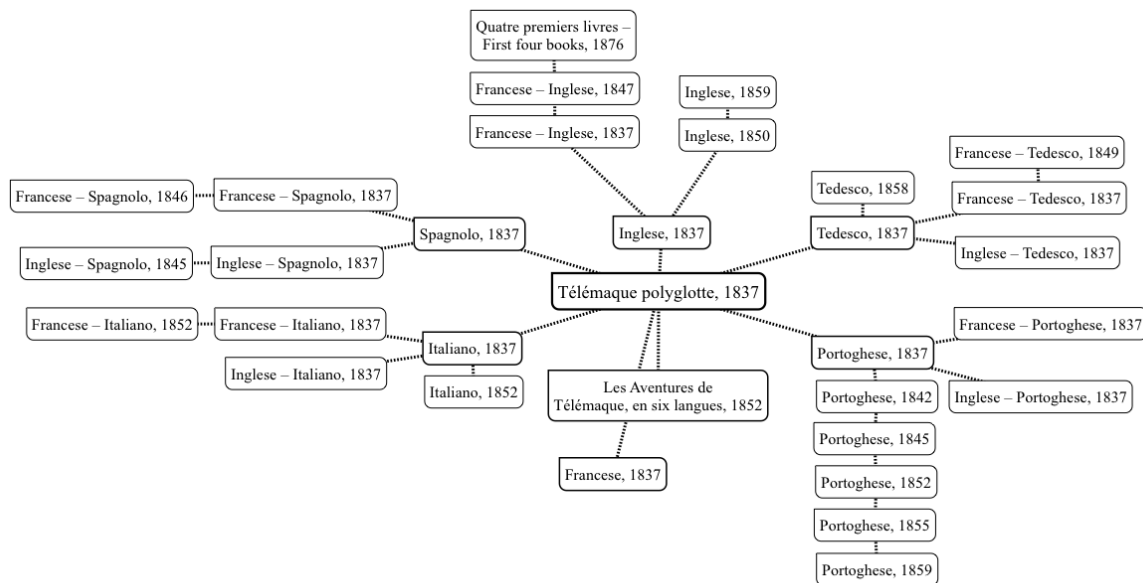
³³ Poiché la scelta di queste tre lingue è giustificata dall'asserzione che si tratterebbe dei «*trois principaux dialectes du Slavon*» (*ibidem*), l'autore si riferisce probabilmente al serbo-croato.

³⁴ Ivi, pp. non numerate [14-15.].

³⁵ Questo il commento dell'abate Caron: «*il n'est pas à croire, dit la Biographie universelle, (art. Fénelon) que cette entreprise gigantesque puisse s'exécuter*». Cfr. A. P. P. CARON, *Recherches bibliographiques sur le «Télémaque»*, op. cit., p. 62.

che ebbe due edizioni, più un'edizione bilingue in francese e portoghese, e un'altra bilingue inglese-portoghese.

Figura 2. Le edizioni Baudry delle *Aventures de Télémaque*



La Figura 2 consente di apprezzare in un solo colpo d'occhio l'insieme variegato delle edizioni Baudry. Tutte (tranne ovviamente quelle monolingui) hanno in comune la soluzione tipografica dei testi paralleli disposti nella stessa apertura di pagina (quella in sei lingue è in formato oblungo e contiene tre colonne in ogni pagina, in modo da consentire la comparazione sinottica delle diverse traduzioni). Il mercato dei destinatari è evidentemente internazionale, comprensivo, per fare il caso del Portogallo, di apprendenti il francese e l'inglese e non escludendo, così come per l'edizione londinese del 1808, il caso opposto di francesi e inglesi che intendessero apprendere il portoghese.

Parole accentate, testi paralleli, testi multipli disposti in colonne e riquadri, formati speciali... Questa sorta di decostruzione dell'opera letteraria, che incasella il

testo in un dispositivo³⁶ tecnologico e disciplinare, mostra fino a che punto ci si sia allontanati dall'opera letteraria da leggere e gustare come tale, per le emozioni che è in grado di suscitare o per i contenuti morali e politici che trasmette. Il *Télémaque* e le sue traduzioni diventano, e non solo in Portogallo³⁷, un metodo di apprendimento, potenzialmente di auto-apprendimento, delle lingue moderne e persino di quelle classiche³⁸.

Eppure, l'idea editoriale di disporre testi e vocabolari in parallelo allo scopo di facilitare il confronto e l'apprendimento delle lingue non era un'assoluta novità. Si pensi ai cosiddetti *Colloquia*, derivati dal *Vocabulaire* di Noël Berlaimont³⁹, che fin dal XVI secolo furono dei «veri e propri antenati dei moderni tascabili, che conobbero una vastissima fortuna in tutta Europa» e funzionarono da «manuali pratici per l'apprendimento delle lingue [...], destinati inizialmente al ceto mercantile, ma in seguito usati anche come testi scolastici»⁴⁰. I *Colloquia* infatti inglobarono, nelle loro successive edizioni a partire da quella del 1511, che comprendeva solo neerlandese e francese, le principali lingue del commercio internazionale in epoca moderna, l'inglese, il tedesco, l'italiano, lo spagnolo e infine il portoghese (a partire dall'edizione di Delft del 1598)⁴¹. Si trattava di un *corpus* conversazionale disposto, come l'edizione Baudry del *Télémaque* del 1837, su sei colonne in formato oblungo, ed era destinato ad aiutare i mercanti e i loro assistenti nelle situazioni pratiche in cui potevano trovarsi nel loro navigare intorno al mondo per affari.

Esisteva inoltre, fin dal XVIII secolo, una tradizione consolidata di utilizzo del *Télémaque* – assieme alle *Fables* di La Fontaine e ai classici del teatro sei-

³⁶ M. CALLON, F. MUNIESA, Y. MILLO, *An Introduction to Market Devices*, in M. CALLON, Y. MILLO, F. MUNIESA (eds.), *Market Devices*, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 1-12.

³⁷ Cfr. F. CAPPELLI, *Les Aventures de Télémaque di Fénelon nelle traduzioni spagnole dell'Ottocento*, in *Le avventure delle Aventures*, a cura di M. E. L. Guidi, op. cit. (i. c. s.).

³⁸ Cfr. A. RUSSO, *Fata Telemachi: le traduzioni in latino*, in *Le avventure delle Aventures*, op. cit.

³⁹ N. DE BERLAIMONT, *Vocabulaire pour apprendre à bien lire, écrire et parler françoys et flameng*, Antwerpen, Willelm Vorsterman, 1511.

⁴⁰ R. RIZZA, *Introduzione*, in *Colloquia, et Dictionatiolum octo linguarum, Latinae, Gallicae, Belgicae, Teutonicae, Hispanicae, Italicae, Anglicae, Portugallicae* (Venezia 1656), a cura di R. Rizza, M. H. Abreu, E. Garcia Dini, E. Giaccherini, W. Pagani, P. W. Waentig, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 1996, p. V.

⁴¹ Ivi, p. VIII.

settecentesco – a scopi glottodidattici, in particolare come base per l'insegnamento del francese, sia a livello scolastico che da parte dei precettori privati di tutta Europa. Nel caso del Portogallo, quest'uso è stato ampiamente documentato da Maria José Salema in un lavoro del 2003⁴² che, dopo la breve rassegna di Fernando Alves Cristovão⁴³, rappresenta il solo contributo sulla ricezione del *Télémaque* in questo paese. Salema sostiene che l'ampia circolazione di edizioni francesi di quest'opera a partire dalla prima metà del XVIII secolo può essere spiegata appunto con il largo uso che precettori di principi, nobili e rampolli di famiglie ricche ne facevano come base per l'insegnamento del francese. Un esempio è fornito dal diario di D. Frei Manuel do Cenáculo, precettore del nipote del re D. José I, lo stesso cui venne dedicata l'edizione in versi del 1788 di cui abbiamo parlato in precedenza.

In senso più ampio, le idee pedagogiche di Fénelon rappresentavano un modello per l'educazione al contempo morale e linguistica della gioventù, come dimostra la traduzione di *De l'éducation des filles*, pubblicata a Porto nel 1772⁴⁴, a cura di Francisco Clamopin Durand, precettore della famiglia Lancastre e autore di un metodo per l'apprendimento del francese – il *Mestre francez*⁴⁵ – che ebbe almeno dieci edizioni dal 1767 al 1824, e la cui nona edizione venne dedicata a D. António de Lancastre.

Le undici edizioni di un'altra grammatica francese di João António Barnoin (che vanno dal 1795 al 1803)⁴⁶ presentano un dialogo di sapore alquanto normativo, nel quale un discorso sull'importanza di imparare il francese e di conoscere i protagonisti del suo insegnamento (insegnanti, precettori), l'organizzazione dei corsi, i loro contenuti e metodi (conversazione, studio dei verbi all'interno della morfologia,

⁴² M. J. SALEMA, *Amour et haine: Télémaque et l'apprentissage du français au Portugal*, in «Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde», 31, 2003: <http://dhfles.revues.org/1350> (ultima consultazione: 26/3/2014).

⁴³ F. ALVES CRISTOVÃO, *Presença de Fénelon no Espaço Literário Luso-Brasileiro. Subsídios para um Estudo*, in *Les rapports culturels entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 135-50.

⁴⁴ F. FÉNELON, *De l'éducation des filles*, nouvelle édition, Porto, chez Clamopin, Durand, Grouteau et Compagnie, 1772.

⁴⁵ Cfr. F. C. D., *Mestre francez, ou novo methodo para aprender a lingua franceza por meio da portugueza*, Lisboa, Off. Francisco Mendes Lima, 1767.

⁴⁶ J. A. B., *Nova grammatica franceza e portugueza*, Porto, Off. de Antonio Alvares Ribeiro, 1795.

comprensione scritta), culmina nella raccomandazione di usare il *Télémaque* come libro di testo.

A livello europeo, l'apprendimento non solo del francese, ma del latino e delle lingue straniere, attraverso l'utilizzo delle traduzioni delle *Aventures de Télémaque* aveva nel frattempo preso vigore grazie al metodo messo a punto da Jean-Joseph Jacotot (1770-1840) nell'*Enseignement universel*⁴⁷ e applicato tra gli altri dal figlio H.-V. Jacotot sulla base dell'*Epitome historiae sacrae* di Charles-François Lhomond⁴⁸ e delle versioni francese, italiana e inglese del romanzo di Fénelon.

Si tratta di quello che Christian Puren ha definito, nella sua peculiare notazione, «metodo traduzione/GRAMMATICA» (più esattamente versione dalla lingua seconda alla prima/GRAMMATICA), consistente nel prendere un testo di un certo rilievo in una lingua seconda, suddividerlo in parti corrispondenti alle lezioni, tradurlo prima letteralmente e poi in una forma più prossima al buono stile della propria lingua, e servirsene come base per l'insegnamento teorico della grammatica sotto forma di osservazioni dettagliate e sistematiche⁴⁹. Si trattava di un metodo innovativo per l'epoca, perché, pur restando nel quadro della cosiddetta “metodologia tradizionale”, si contrapponeva a quelli ancor più tradizionali basati su una massiccia dose di insegnamento grammaticale di tipo normativo e sistematico fin dalle prime fasi dell'apprendimento di una lingua, con la traduzione (in generale il *thème*, ovvero la traduzione dalla prima lingua alla lingua seconda) utilizzata solo come applicazione delle regole grammaticali acquisite (il cosiddetto “metodo GRAMMATICA/traduzione”). La familiarizzazione con le strutture fraseologiche di un testo in lingua straniera veniva dunque a essere il punto di partenza dell'apprendimento di quest'ultima, la cui grammatica e il cui lessico venivano gradualmente acquisite attraverso un approccio induttivo e attivo⁵⁰.

⁴⁷ J. J. JACOTOT, *Enseignement universel, Langue maternelle*, Louvain, H. De Pauw, 1823; ID., *Enseignement universel, Langue étrangère*, Paris, au bureau du Journal de l'Éducation intellectuelle, 1829 (IV ed.).

⁴⁸ C. F. LHOMOND, *Epitome historiae sacrae, ad usum tyronum linguae latinae*, Parisiis, Colas, 1784.

⁴⁹ Ch. PURÉN, *Histoire des méthodologies de l'enseignement des langues*, Paris, Nathan Clé International, 1988, p. 66.

⁵⁰ Ivi, pp. 62-68.

Se tale quadro aiuta a comprendere il proliferare di edizioni bilingui e poliglote del *Télémaque*, non ne chiarisce ancora a sufficienza la natura editoriale e pedagogica, e con essa la portata innovativa per così dire “epocale”, portata che l’etichetta di “metodologia tradizionale”, nella sua contrapposizione alla “metodologia diretta” novecentesca, finisce per occultare. Per farlo occorre ancora confrontare questi testi con un’altra tipologia di strumenti glottodidattici nati in quello stesso torno di tempo sempre come variante del metodo “grammatica-traduzione”⁵¹. Ci riferiamo ai “metodi” di origine tedesca di Johann Franz Ahn⁵² e Heinrich Ollendorff⁵³, pubblicati a partire dagli anni Trenta dell’Ottocento.

Si tratta di strumenti largamente concepiti per l’auto-apprendimento, ma usati anche nel contesto della didattica istituzionale di livello elementare, che si caratterizzano per il carattere “pratico”, “facile” e *user-friendly*⁵⁴, per la promessa di un apprendimento «rapido», «in poche lezioni», ma anche, soprattutto nel caso di Ollendorff, per la standardizzazione dei format delle lezioni e dei volumi: la stessa sequenza di dialoghi, glossari, spiegazioni grammaticali, brani da tradurre viene applicata a ogni contesto e a ogni stadio dell’apprendimento linguistico, così come gli stessi testi, le stesse spiegazioni e persino gli stessi esempi vengono tradotti da una lingua all’altra nel susseguirsi di edizioni che finiscono per combinare non solo il tedesco con le altre lingue europee ed extraeuropee, ma anche tutte queste diverse lingue tra loro⁵⁵. È proprio sottomettendosi con disciplina a questa sorta di tecnologia standardizzata, fungibile ed efficiente, che il discente può, secondo le intenzioni degli autori, ottenere l’atteso risultato dell’apprendimento linguistico.

Non è fuori luogo leggere in questi metodi lo stesso spirito che stava animando le rivoluzioni industriali nei diversi paesi europei: non solo perché serialità, standardizzazione, fungibilità, rapidità ed efficienza erano capisaldi della produzione

⁵¹ Cfr. G. WHEELER, *Language Teaching through the Ages*, London, Routledge, 2013, pp. 112-14.

⁵² F. AHN, *Praktischer Lehrgang zur schnellen und leichten Erlernung der englischen Sprache*; Kursus 1, Köln, DuMont-Schauberg, 1834.

⁵³ H. G. OLLENDORFF, *Nouvelle méthode pour apprendre à lire, à écrire et à parler une langue en 6 mois, appliquée à l’allemand*, 2 voll., Paris, chez l’auteur, 1835-1839.

⁵⁴ Ivi, p. 115.

⁵⁵ Ivi, pp. 114-19.

manifatturiera orientata al mercato, che si ritrovavano imitati, quasi fossero a essa ispirati, in questi metodi glottodidattici. Vi erano infatti almeno altri due ingredienti fondamentali che entravano in ballo in questa sorta di gioco di specchi: in primo luogo, questi metodi si inserivano in una nuova dimensione industriale e globale dell'attività editoriale, nella quale alcune case editrici, in particolare francesi e tedesche, si dimostrarono ben presto in grado di sfruttare le economie di scala consentite proprio dalla replicabilità, oltre a nuove tecnologie di stampa, per conquistare i mercati di tutto il mondo con versioni diverse del medesimo prodotto⁵⁶. In secondo luogo, l'esplicita sottomissione dell'apprendimento linguistico alla produzione di valore astratto tendeva a sacrificare sull'altare dell'efficienza e della praticità le sottigliezze grammaticali e le specificità stilistiche delle diverse lingue e culture a beneficio di un apprendimento rapido e utilitario delle lingue, riproducendo, nella sottomissione dell'apprendente e dello stesso docente al "metodo", da un lato l'alienazione del lavoro industriale, dall'altro, e in parallelo, l'impersonalità delle relazioni sociali di mercato⁵⁷ e il carattere disciplinare delle istituzioni che rendevano possibile il funzionamento di quest'ultimo e, più in generale, l'avvento della modernità⁵⁸.

Di queste caratteristiche erano prodromo, nell'ambito del metodo Jacotot, le edizioni poliglotte del *Télémaque* che abbiamo esaminato. Anche in esse la continuità e la specificità della fruizione dell'opera letteraria vengono poste in secondo piano a tutto beneficio di un'irreggimentazione e spersonalizzazione del testo finalizzata a disciplinare e renderne più evidente e, al contempo, efficiente la funzione di strumento glottodidattico.

⁵⁶ Cfr. F. BARBIER, *Histoire du livre en Occident*, Paris, Colin, 2012 (si veda in particolare il cap. 3).

⁵⁷ M. FOUCAULT, *Sicurezza, territorio, popolazione: corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2005 (ed. orig.: *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004); e ID., *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France, 1978-1979*, Milano, Feltrinelli, 2005 (ed. orig.: *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004).

⁵⁸ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976 (ed. orig.: *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975).

Perché, poi, la funzione di servire da supporto all'insegnamento delle lingue venisse affidata proprio al romanzo di Fénelon può essere spiegato in base alla storia della fortuna di quest'opera: il gran numero e il progressivo affinamento delle traduzioni del *Télémaque*, esse stesse risultato dello straordinario successo di quest'opera nel Settecento, ne rendeva comodi, affidabili e poco costosi l'appropriazione e l'uso in questa nuova veste. Inoltre, il fatto che il testo fosse già stato provato e riprovato da insegnanti e pedagoghi proprio come base per l'insegnamento delle lingue, nell'ambito di una più o meno empirica metodologia grammatica-traduzione, fino ad arrivare alla sanzione ufficiale decretata dai Jacotot *père et fils*, ne faceva il candidato naturale per la nuova tipologia di prodotto editoriale. Infine, la storia delle traduzioni portoghesi spiega un'ulteriore ragione di questa scelta: il *Télémaque* era stato ampiamente segnalato come capolavoro letterario, fonte di uno stile impeccabile e di una lingua francese nella sua più elevata purezza e raffinatezza. D'altra parte, la migliore tra le traduzioni portoghesi – così come avvenne probabilmente per le migliori traduzioni in altre lingue – era stata individuata appunto non come una semplice traduzione, ma come una raffinata operazione linguistico-letteraria di emulazione patriottica, dalla quale erano risultati, in particolare con la versione Sousa-Nascimento, una nuova creazione letteraria di assoluto prestigio e al contempo un arricchimento e un raffinamento della stessa lingua lusitana. Basare sulla traduzione del *Télémaque* un metodo di apprendimento linguistico significava dunque, all'alba del XIX secolo, partire dal punto più alto raggiunto dalla lingua portoghese nella sua evoluzione storica e culturale. Significava al contempo scegliere una lingua pura, colta e di registro elevato e assicurare alla commercializzazione dell'opera un marchio di qualità.

Con la metà del secolo, tuttavia, questa “seconda vita” delle *Aventures de Télémaque* comincia, come già si è visto, a declinare. Proprio il successo, sia pur tardivo, dei metodi Ahn e Ollendorf anche in ambito luso-brasiliano⁵⁹, decreta il

⁵⁹ I primi adattamenti del metodo di Ahn sono H. BRUNSWICK, *Curso de Lingua Italiana – Methodo de Ahn – adequado ao uso dos Portuguezes*, Porto, Typ. de A. J. Silva Teixeira, 1879; F. D'OLIVEIRA, *Novo Methodo Pratico e Facil para Aprender a Lingua Italiana com Muita Rapidez. Adaptado ao Uso dos*

tramonto del metodo Jacotot, del resto entrato in crisi, a livello europeo, perché giudicato sempre più inadeguato a fornire al discente quella varietà di situazioni di comunicazione, di insiemi lessicali e di registri linguistici che era ritenuta indispensabile per un apprendimento delle lingue avente finalità pratiche⁶⁰.

Salema ha dimostrato come, dopo il 1830, le raccomandazioni e gli utilizzi del *Télémaque* tendono a sparire dalle grammatiche francesi circolanti in Portogallo. Le due principali antologie di testi francesi della seconda metà dell'Ottocento – *Selecta Francesa* di José Inácio Roquette⁶¹ e le *Lectures morales* di Jacob Bensabat⁶² – si presentano esplicitamente come alternative all'uso estensivo del *Télémaque* fino ad allora prevalso. Il tipo di testi di cui abbisognano i moderni studenti di francese devono essere utili non solo dal punto di vista del contenuto, ma anche per la pluralità di registri che sono in grado di offrire. Testi veritieri e realistici, come resoconti storici ad esempio, sono in questo senso più utili della mitologia o del romanzo. Anzi, leggere il *Télémaque* può addirittura risultare pericoloso per la gioventù dell'età del progresso.

Del resto, questa stessa attenzione per le opere utili anziché belle e anticate è alla base dei tentativi di riforma scolastica del Portogallo “fontista”. Ne abbiamo noi stessi trovato testimonianza nel paratesto della traduzione portoghese di *Der kleine Volkswirth* di Otto Hübner, curata da Francisco Augusto de Almeida (pubblicata nel 1877), un manualletto di economia politica ad uso delle scuole elementari e delle biblioteche popolari⁶³.

Brazileiros, Rio de Janeiro, Alves e Ca., 1896; J. BENSABAT, *O Italiano sem Mestre em 50 Licções*, Porto, Livraria Chardron, 1910 [V ed., Porto, Lello & Irmão Editores, 1951]. È invece un adattamento al metodo di Ollendorff J. GONÇALVES PEREIRA, *O Mestre Popular, ou O Italiano sem Mestre, ao alcance de todas as intelligencias e de todas as fortunas*, Lisboa, s. e., s. d. (pubblicato a spese dell'autore, probabilmente verso la metà degli anni '80).

⁶⁰ Ch. Puren, *Histoire des méthodologies*, op. cit., pp. 67-68.

⁶¹ J. I. ROQUETTE, *Selecta franceza pequena, contendo exemplos de virtude, modelos de estylos, maximas e sentenças moraes, ornamentos de memoria, etc., para uso dos meninos*, Paris, Ve. J. P. Aillaud, 1854.

⁶² J. BENSABAT, *Lectures morales et morceaux choisis des classiques français. Nova selecta francesca [...]* em prosa e verso, Porto, Clavel & Ca, 1881.

⁶³ Cfr. M. LUPETTI, M. E. L. GUIDI, *Education and the Popularization of Useful Knowledge. Hübner's reception in the Lusophone area*, in M. E. L. GUIDI (ed.), *Elementary Political Economy Around the World. The Translations of Otto Hübner's Der kleine Volkswirth across Continents (1852-1892)*, London, Routledge (i. c. s.).

La ricostruzione di Salema aiuta, in conclusione, a comprendere le ragioni per cui anche le traduzioni del *Télémaque* – esse stesse ridotte a libri di testo per l'apprendimento linguistico – pressoché cessarono nella seconda parte dell'Ottocento, decretando una più generale caduta di interesse per questo classico della letteratura.

Marco E. L. Guidi - Monica Lupetti

Parole-chiave: François Fénelon; *French to Portuguese Translation; Les Aventures de Télémaque; 18th-19th century Portuguese Translation; Traduzioni dal francese al portoghese.*

Tradurre la saggistica: le parole di Claudio Guillén

Una riflessione di natura traduttiva, o traduttologica, sulla saggistica implica un percorso complesso per varie ragioni, che cercheremo di presentare in questa occasione, senza alcuna pretesa di esaustività, ma soffermandoci su un caso concreto, punto di partenza per sollevare problematicità che ci permetteranno, da un lato, di osservare il testo – sia nella lingua di partenza, sia in quella di arrivo – sotto una nuova luce, dall’altro di arricchire le proposte metodologiche sulla traduzione stessa.

A tale proposito, oggetto di questo lavoro sarà il volume *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, pubblicato da Claudio Guillén nel 2001, e la relativa traduzione italiana¹.

Figlio del celebre poeta Jorge Guillén, esponente della generazione del '27, Claudio Guillén (1924-2007) è stato un importante accademico e critico letterario: specialista in letteratura comparata, dal 1978 al 1985 è stato docente presso l’Università di Harvard, dove aveva conseguito il dottorato di ricerca nel 1953; nel 1985 è stato nominato professore straordinario di letteratura comparata presso l’Università Autonoma di Barcellona. Il suo è perciò un nome caro agli studiosi di letteratura che, nei suoi numerosi lavori, hanno trovato possibilità critiche ed ermeneutiche illuminanti².

La natura comparatistica della sua produzione ha imposto perciò l’urgenza di rendere fruibile la sua opera a un pubblico il più ampio possibile: in questo modo, la critica letteraria può arricchirsi di strumenti utili non solo a leggere e a comprendere i testi letterari, ma anche a cogliere quei contesti culturali che superano i confini strettamente spagnoli. In secondo luogo, attribuendo alla traduzione un ruolo

¹ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, a cura di G. Fiordaliso, Roma, Aracne, 2016 (ed. orig.: *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, Madrid, Fundación Guillén, 2001). Tutte le citazioni faranno riferimento a queste edizioni.

² Per un elenco dei saggi con i quali C. Guillén ha raccolto e ordinato la sua produzione critica, cfr. G. FIORDALISO, *Introduzione*, in C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere*, op. cit., p. 14.

rilevante sul piano dell'interazione fra tradizioni letterarie e culturali diverse, i saggi di Guillén mostrano quanto sia importante l'operazione di attraversamento interculturale e interdisciplinare, possibile grazie a una complessa e articolata riflessione sull'idea di letteratura mondiale e universale, di interesse quindi diversificato³.

Entre el saber y el conocer è un testo interessante per focalizzare tutto questo, a causa della sua identità sfaccettata, e per intendere la traduzione da un punto di vista non strettamente e non specificatamente linguistico: l'approccio scelto sarà piuttosto quello del critico letterario, che deve cimentarsi in un'attività di mediazione culturale incentrata su un testo dalla complessa genesi, pensato per un destinatario specifico ma, allo stesso tempo, desideroso di incontrare e dialogare con un pubblico esteso, visto che il sapere e il conoscere non sono prerogative elitarie, nell'elaborazione critica di Guillén.

Con una tale prospettiva, tradurre le pagine di questo saggio e fermarsi a riflettere su di esse rappresenta un momento significativo per inquadrare la traduzione in senso ampio, ovvero non nel senso stretto di trasferimento di un messaggio verbale da una lingua all'altra, ma come attività semiotica, interpretativa e, soprattutto, come intensa e complessa operazione che condensa una ricca problematica ermeneutica, determinata dal forte legame fra il concetto di "traduzione" e quello di "ospitalità". Un concetto, quest'ultimo, fondamentale nelle pagine di Guillén, e che si avvicina molto a quel "comprendere significa tradurre", sintetizzato da Steiner in *Dopo Babele* e ripreso da Ricoeur in *Tradurre l'intraducibile*, ma non solo⁴: se il testo è un

³ Oltre al saggio che è oggetto di questo lavoro, sono di prossima uscita in traduzione italiana altre due opere di Guillén: per il 2017 è prevista la pubblicazione de *El sol de los desterrados*, un piccolo saggio del 1995, poi incluso in *Múltiples moradas* (1998), in cui la visione dell'esilio viene sviscerata come esperienza universale, umana e intellettuale, che si ripete in varie epoche e in ambiti culturali diversi. Si tratta di un tema che mette in relazione la classicità con la modernità: da Ovidio a Juan Ramón Jiménez, l'esilio è diventato, o è sempre stato, fonte di ispirazione per la creazione artistica e letteraria, come *topos* e come condizione, ferita e possibilità. Seguirà poi la traduzione di *El primer siglo de oro. Estudios sobre géneros y modelos*: saggio articolato, complesso, nel quale Guillén raccoglie articoli pubblicati in diversi tempi e luoghi e che diventano qui una *silva de varia lección*. Garcilaso, *Lazarillo de Tormes*, *el Abencerraje*, fray Luis de León, Mateo Alemán, Cervantes, la picaresca come genere, Quevedo: autori e testi che vanno a delineare le caratteristiche di quello che Guillén indica come «il primo dei Secoli d'oro».

⁴ Cfr. G. STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004; P.

inestricabile nodo o groviglio di relazioni, è necessario entrarvi il più possibile avendo presente questa complessità e questa stratificazione, che la lingua di arrivo deve naturalmente mantenere.

Andando oltre l'approccio esclusivamente linguistico, i richiami e i riferimenti alla teoria e alla metodologia della traduzione possono quindi rivelarsi utili per discutere non tanto dei problemi che riguardano il caso specifico del metodo del tradurre, o per proporre una riflessione su cosa significhi, o cosa implichi, tradurre la saggistica: le peculiarità del testo dipendono in questo caso più che mai dalla sua natura, che pone un doppio problema in quanto non si tratta di pagine di letteratura – e quindi di una traduzione letteraria – ma di pagine che sono una riflessione critica sulla letteratura. Un linguaggio settoriale a tutti gli effetti, con una spiccata caratterizzazione a livello sintattico e lessicale, a cui si unisce un'importante componente di natura metacritica e metaletteraria; un linguaggio che richiede una solida competenza e una forte specializzazione sia nella lingua di partenza sia in quella di arrivo, e per la quale tuttavia non esistono indicazioni nei vari studi teorici o metodologici specifici.

Cimentarsi in una traduzione di questo tipo implica perciò più che mai un percorso di ricerca, frutto della volontà di individuare una modalità espressiva che rispecchi il più possibile quella dell'originale, tenendo in considerazione uno specifico compito, quello del traduttore, che ha davanti a sé un'opera dalla complessa personalità, con caratteristiche e contenuti spiccatamente professionali – aggettivo che Guillén stesso utilizza nel *Prologo* che apre *Entre el saber y el conocer* –, trasmessi con una modalità espressiva che rende questo testo un vero e proprio laboratorio di sperimentazione interculturale.

È su questi ultimi aspetti che merita soffermarsi, mettendo l'accento sul contenuto del saggio, di marcato interesse critico, punto di partenza necessario affinché la traduzione possa restituire il senso del testo stesso, che è complesso, articolato, stratificato.

1. Sapere e conoscere: le prerogative del critico

Eterogeneo, misto, sospeso tra la critica letteraria e la riflessione metacritica, *Entre el saber y el conocer* è uno degli ultimi saggi di Claudio Guillén in cui, come egli stesso afferma nel *Prologo*, raccoglie le conferenze pronunciate all'Università di Valladolid nei primi mesi del 2000. Si tratta di quattro lezioni pensate per gli studenti universitari, pubblico privilegiato a cui il maestro si rivolgeva in quell'occasione, e per il quale scrive anche in queste pagine. Sono quattro capitoli molto diversi tra loro: nel primo, Guillén si ritaglia uno spazio autobiografico per rendere omaggio ai maestri che ha avuto la fortuna di conoscere nel corso della sua vita; sul comparativismo – inteso sia come attività critica sia come disciplina accademica – riflette invece nel secondo e nel quarto capitolo, che hanno più spiccatamente il carattere del pensiero metaletterario e metacritico, con un approccio se vogliamo più tecnico e specialistico; il terzo ci offre la lettura dell'*Epistola* di Garcilaso de la Vega a Boscán.

Se dunque il destinatario e le circostanze avevano determinato il tono e lo stile utilizzati nel momento in cui le conferenze venivano svolte, Guillén sceglie di mantenere qualcosa di simile anche in questa occasione, in quattro capitoli che propongono una riflessione diversificata e articolata su più livelli, ma in cui il filo conduttore è il comparativismo, una sorta di *Leitmotiv* che dà omogeneità a quel che è apparentemente eterogeneo.

Nel *Prologo*, il maestro giustifica la natura del saggio e allo stesso tempo ironizza su se stesso:

Reúno en este librito las conferencias pronunciadas en la Universidad de Valladolid durante los primeros meses del año pasado: el 24 y el 25 de febrero, el 16 de marzo y el 7 de abril del 2000. Viene siendo costumbre que cada año mediante la denominada “cátedra Jorge Guillén” la ciudad y la universidad acojan de tal suerte a un hombre de letras o artista destacado, no sin recordar, salvando las distancias, la tradición de las “Charles Eliot Norton Lectures” de Harvard. Los primeros invitados fueron dos escritores admirables, Mario Benedetti y Mario Vargas Llosa. Cuál no será mi sorpresa cuando se decidió que el

*siguiente fuera yo, que no merezco tal distinción y ni siquiera me llamo Mario. Al parecer los responsables fueron unos alumnos que indicaron su interés por oírme y conocerme*⁵.

Raccolgo in questo libriccino le conferenze pronunciate all'Università di Valladolid nei primi mesi dell'anno passato: il 24 e il 25 febbraio, il 16 marzo e il 7 aprile del 2000. È ormai consuetudine che ogni anno, grazie alla cattedra "Jorge Guillén", la città e l'Università ospitino uno studioso o un artista di spicco, sull'esempio, fatte le dovute differenze, della tradizione della "Charles Eliot Norton Lectures" di Harvard. I primi a essere invitati sono stati due scrittori straordinari: Mario Benedetti e Mario Vargas Llosa. Che sorpresa sapere che il prossimo sarei stato io, che non merito tale privilegio e neanche mi chiamo Mario. A quanto pare, ne sono responsabili alcuni alunni che hanno manifestato il desiderio di ascoltarmi e di conoscermi⁶.

Un breve passo in cui sono sintetizzati gli aspetti che costituiscono la carta d'identità del testo: il tono e il destinatario; il contesto; il lessico, quello cioè specialistico della critica letteraria ma anche dell'attività accademica, con una serie di parole-chiave che si ripetono lungo le quattro conferenze (*talante; admiración; oficio; ejemplaridad*, solo per fare alcuni esempi); i richiami e i riferimenti a testi altrui, sempre presenti in citazioni, esplicite e implicite⁷.

Prendiamo in considerazione innanzitutto il ruolo e l'importanza del destinatario: esplicitamente Guillén si rivolge agli studenti universitari, ma il destinatario implicito, virtuale, sono, o meglio, siamo tutti coloro che insegniamo e che ci occupiamo di critica letteraria, di teoria e storia della letteratura, di letterature comparate. Specialisti, quindi; ma prima di tutto lettori; lettori e interpreti.

E, se il compito del traduttore è, tra gli altri, quello di rendere possibile l'avvicinamento tra l'autore e il suo lettore, in questo caso la traduzione svolge in maniera duplice, direi anche esponenziale, la sua funzione ancillare; è più che mai una traduzione "a servizio di" e diventa un modo con cui toccare con mano quella che Ricoeur definisce "ospitalità linguistica", prossima ad altre forme di ospitalità che le

⁵ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 11.

⁶ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 17.

⁷ Tutte le citazioni sono documentate nella traduzione con note a piè di pagina in cui si indica l'originale e l'eventuale traduzione italiana, se esistente. Dei testi citati è sempre stata fornita la traduzione affiancandola all'originale.

sono vicine, quali le confessioni o le religioni, dotate di un proprio lessico, di una propria grammatica, retorica, stilistica, in cui il contesto è fondamentale⁸.

Se è il contesto a determinare il senso di una parola, di una frase, finanche di un testo, allora dobbiamo tenere presente che la traduzione deve fare i conti con i contesti evidenti ma anche – e soprattutto – con quelli nascosti, denotativi e connotativi, specifici di un ambito, o di una classe, di un gruppo o, come nel nostro caso, di una professionalità già di per sé di difficile definizione, o inquadramento.

È quanto il maestro afferma nei primi paragrafi del terzo capitolo: oltre alle parole, ci sono silenzi eloquenti, frutto della complicità e della sintonia, del tempo condiviso e sperimentato insieme. Il saggio si apre perciò a riflessioni sulla natura comunicativa delle relazioni umane:

*Efectivamente, cuanto más tiempo hayan compartido dos personas, más serán las cosas que no tendrán que decirse, más los recuerdos que no hará falta mencionar, más las situaciones familiares que se darán por conocidas y entendidas. Las palabras no dichas, virtuales, innecesarias, se cruzan de tal modo en cualquier instante con las que se pronuncian*⁹.

In effetti, più è il tempo che due persone avranno condiviso, più saranno le cose che non dovranno dirsi, i ricordi che non sarà necessario menzionare, le situazioni familiari date per conosciute e comprese. Le parole non dette, virtuali, non necessarie, si incrociano così in qualsiasi momento con quelle che vengono pronunciate¹⁰.

La confidenza e la fiducia vengono messe in gioco in queste pagine, commentando la relazione tra Garcilaso e Boscán, due amici, il cui legame diventa paradigma di quello tra il critico e il suo lettore:

Asimismo las situaciones históricas que fundamentan la obra artística, que el lector de entrada comparte con el autor, hacen posible que la comunicación se sitúe en cierto punto entre dos extremos: la redundancia y la inhibición. [...] Entre la palabra, en suma, y aquellos silencios y aquellas semiexpresiones que

⁸ P. RICOEUR, *Tradurre l'intraducibile*, op. cit.

⁹ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 72.

¹⁰ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 62.

*desconcertaban al personaje de Sartre. [...] El lector y el comentarista se ven obligados a sobrentender lo que no se dice*¹¹.

Allo stesso modo, le situazioni storiche su cui si basa un'opera artistica, che il lettore condivide con l'autore, fanno sì che la comunicazione si collochi in un punto preciso situato tra due estremi: la ridondanza e l'inibizione. [...] Tra la parola, insomma, e quei silenzi e quelle parziali espressioni che sconcertavano il personaggio di Sartre. [...] Il lettore e il critico sono obbligati a presupporre il non detto¹².

Alla luce di tutto ciò, occorre dunque avere piena consapevolezza del tipo di relazione che il testo implica o presuppone, in questa complessa articolazione: abbiamo infatti, da un lato, sotto i riflettori, l'opera commentata, frutto della penna di un autore che si rivolgeva al lettore a lui contemporaneo potendo dare per scontate tutta una serie di informazioni e di coordinate condivise e comprese senza bisogno di esplicitazione; dall'altro, il testo nel quale Guillén commenta, di cui egli stesso è autore, intenzionato a cercare con il suo pubblico una relazione a metà “tra l'amicizia e l'amore” – titolo scelto per il terzo capitolo –.

Il saggio di Guillén è, se andiamo a vedere, caratterizzato perciò da una modalità di scrittura su e per la letteratura, per studenti e studiosi; ma anche sulla critica letteraria per il critico, lo storico, il teorico della letteratura – tre sfaccettature che sono ben presenti al comparatista e che concorrono a definire e delineare il suo compito. È bene tenere presente questa complessa articolazione e questo gioco di scatole cinesi, che sono uno degli aspetti fondamentali del libro, uno dei tratti su cui si costruisce la sua identità, al di là del tono, dello stile o del registro scelto, conseguenza delle circostanze con cui queste pagine sono state prima esposte, e poi scritte.

¹¹ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 72.

¹² C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 62.

2. Il critico e le circostanze della scrittura

In queste quattro conferenze, il percorso è progressivo, costruito procedendo per cerchi concentrici: nel primo capitolo, dal titolo *Lecturas y maestros y otras admiraciones*, Guillén parla di sé, ed è forse questa l'unica occasione in cui si racconta, ritagliandosi uno spazio autobiografico che non è però fine a se stesso, né è pensato per autocelebrarsi. La finalità è quella di parlare della propria vocazione e del proprio mestiere, che hanno origine dalla passione per la lettura: per farlo ha bisogno di rendere omaggio ai maestri che ha avuto la fortuna di conoscere nel corso della propria vita e con cui ha studiato e lavorato.

Questo è il primo passo: la gratitudine nei confronti dei maestri perché, ci dice:

No creo que mi vocación de lector hubiera podido afirmarse sin el ejemplo de esa figura a quien, en fin de cuenta, le debemos todo: el maestro. Y perdóneseme la redundancia, porque el ejemplo y el maestro se confunden. [...] Y eso que la figura del maestro – espero que lo sepáis – asume aspectos muy diferentes, sin reducirse a quienes ejercen la docencia. [...] El maestro es hoy por hoy quien impulsa bien a las claras el mecanismo de ejemplaridad que ha sido fundamental en nuestra civilización, lo mismo occidental que oriental¹³.

Non credo che la mia vocazione di lettore avrebbe potuto affermarsi senza l'esempio di quella figura a cui, a conti fatti, dobbiamo tutto: il maestro. E mi si perdoni la ridondanza, poiché l'esempio e il maestro si confondono. [...] E la figura del maestro – spero lo sappiate – assume aspetti molto diversi: non si riduce a chi esercita la docenza. [...] Il maestro è, oggi come oggi, colui che porta alla luce il meccanismo di esemplarità, fondamentale nella nostra civilizzazione, sia occidentale sia orientale¹⁴.

Guillén apre così le porte della propria memoria, proponendoci ricordi, esperienze personali, il racconto dedicato a “letture, maestri e altre sorprese” – titolo del primo capitolo – per unire a tutto questo la riflessione metaletteraria e metacritica, che prende spunto e si fonda su una passione: quella per la lettura.

Guillén parla di sé in quanto lettore appassionato, consapevole della propria vocazione letteraria. Si delineano così, davanti ai nostri occhi, le figure di Amado

¹³ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 19.

¹⁴ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 22.

Alonso; Harry Levin e Renato Poggioli, le due *inspirational figures* che brillantemente diressero il Dipartimento di Letteratura comparata di Harvard; Joaquín Casaldueiro; Américo Castro; Pedro Salinas, con un riferimento naturalmente anche alla figura del padre Jorge. Di tutti loro, Guillén realizza un ritratto affettuoso e sincero, alternando descrizione e narrazione, adottando per il ritratto che sta dipingendo una struttura episodica: è grazie a tutti loro se il giovane Claudio ha potuto conoscere e toccare con mano quella «prodigiosa illuminazione»¹⁵ – una delle parole-chiave del saggio, letto nel suo insieme – di cui può diventare protagonista il destinatario dell’opera d’arte, ovvero l’atteggiamento con il quale ci si mette di fronte all’opera – sia essa un quadro, una poesia o la pagina di un romanzo – per guardare, scoprire, sentire e capire. Il mistero che ogni forma d’arte concretizza e racchiude in sé è lì, davanti ai nostri occhi, ci dice Guillén, e per scoprirlo occorre la guida generosa, premurosa e attenta che solo il maestro può offrirci, indicandoci, in modo assolutamente gratuito e disinteressato, la posizione con cui porsi dinanzi all’opera d’arte. Il sapere, requisito importante ma non più unico e indispensabile per fruire della creazione artistica, si unisce perciò necessariamente a un conoscere, che gli è solidale, come Guillén afferma in questo primo capitolo, ma anche nel secondo: la complessità del reale, e con essa quella dell’espressione artistica, può essere affrontata e interiorizzata dal soggetto, che fa sua la pluralità in essa contenuta.

Molto diverso, ma strettamente legato al primo, è il terzo capitolo, cuore e centro del libro, che offre un commento dell’*Epistola* di Garcilaso de la Vega a Boscán: un nuovo gioco di specchi, o di scatole cinesi, se vogliamo, perché Guillén-critico si mostra *en su oficio* parlando di un grande scrittore, Garcilaso appunto, che, nell’epistola oggetto del capitolo, ha assunto a sua volta le vesti del critico.

Vediamo in che modo si articola questa complessa relazione. Il componimento, su cui lo stesso Guillén si era già espresso¹⁶, viene riletto nuovamente per metterne in rilievo gli aspetti tematici e formali, descrivendone la struttura e sottolineando le

¹⁵ Ivi, p. 24.

¹⁶ Cfr. C. GUILLÉN, *Sátira y poética en Garcilaso*, in ID., *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; C. GUILLÉN, *La escritura feliz: literatura y epistolaridad*, in *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 177-233.

caratteristiche dello stile, scelto sapientemente e consapevolmente da Garcilaso. Guillén articola il proprio commento smontando un pezzetto alla volta il testo per arrivare a evidenziarne le qualità fondamentali, ovvero innanzitutto una perfetta corrispondenza tra il contenuto, dalla spiccata unità, e la trama formale.

Nell'epistola, Garcilaso propone una riflessione sull'amicizia attraverso il racconto di un viaggio, che diventa il tema della lettera scritta da un amico a un altro amico. Ma non solo. Sappiamo bene che a Garcilaso è spettato il merito di aver portato avanti con determinazione la sperimentazione avviata dal suo amico Boscán e di aver imposto un nuovo modello poetico ai suoi continuatori e imitatori, prendendo le mosse dal Petrarchismo. La lettura che Guillén propone dell'*Epistola* gli permette di affermare il duplice rapporto esistente tra il poeta stesso e il Petrarchismo: il significato del componimento risiede nella dichiarazione di un vero e proprio programma di poetica, che consiste nella rottura con l'antica tradizione spagnola a favore del modello italiano. Questo tuttavia non basta: l'adeguamento al nuovo modello poetico deve spingersi fino a riconoscere la nascita di una nuova lingua poetica, nella quale il conseguimento di un compiuto Petrarchismo apre il passo al recupero delle fonti classiche.

Modello petrarchesco e modelli classici danno la possibilità di sperimentare nuove soluzioni che mostrano quanto Garcilaso fosse interessato a conciliare le forme metriche esistenti con i generi poetici neoclassici. Uno sforzo, ci ricorda Guillén nelle pagine di un altro saggio, che il poeta toledano condivide con altri poeti europei, protagonisti di una congiuntura europea, «*unidos todos por un común amor a la poesía italiana*»¹⁷. Garcilaso si esprime dunque non soltanto in quanto continuatore del Petrarchismo, che supera e ricrea, ma soprattutto in quanto critico, interessato a manifestare le proprie idee sul Petrarchismo stesso, sui modelli classici e sulle forme letterarie che si concretizzano in una nuova modalità linguistica e letteraria.

L'*Epistola* presenta la perfezione del disegno strutturale, in cui distinguiamo diversi momenti coesi grazie all'autentico e profondo rapporto con le fonti classiche:

¹⁷ C. GUILLÉN, *Sátira y poética en Garcilaso*, op. cit., p. 25.

riprendendo il modello oraziano, e in virtù dell'amicizia con Boscán, destinatario dei versi scritti dal poeta, nell'*Epistola* Garcilaso può scegliere di esprimersi attraverso uno stile e un linguaggio che sono in questa occasione semplici, leggeri, chiari (vv. 5-6). Questo perché l'amicizia, ovvero l'intimità, la confidenza, la sintonia tra i due, permettono di mettere in scena i silenzi, le parole non dette, assenti eppure presenti perché conosciute e riconosciute da entrambi, come abbiamo avuto modo di osservare.

In questa forma di comunicazione personale, esclusiva, che si basa su una relazione particolare tra mittente e destinatario del discorso, il lettore potrà discernere quanto viene espresso, se riuscirà a collocare la lode all'amicizia nel contesto adeguato. Questo è il presupposto su cui Guillén porta avanti la propria analisi dell'*Epistola*: l'amicizia è una forma d'amore, è addirittura superiore all'amore, come ci dimostrano altri autorevoli esempi, che vengono in questo modo messi in relazione con l'esperienza di Garcilaso. Guillén cita a questo proposito l'amicizia tra Albano e Salicio, nell'*Egloga II* di Garcilaso; quella tra Montaigne e La Boétie, Anselmo e Lotario nel *Curioso fuori luogo*, novella intercalata presente nella prima parte del *Don Quijote*.

Riflettendo sul valore dell'amicizia e sui suoi caratteri, l'*Epistola* è dunque, secondo il critico, un ampio spazio virtuale, inconcluso e aperto, in cui l'*uno* si confonde con il *molteplice*¹⁸, l'universale diventa prossimo e vicino. Tocchiamo con mano quindi, attraverso esempi concreti costituiti dai molteplici testi che Guillén cita in queste pagine, la natura sfaccettata della letteratura e degli studi a essa dedicati.

L'*Epistola* però, in virtù della sua particolare natura comunicativa, è anche un genere che ha in sé un denso spessore retorico poiché «*cuanto más se adentre el*

¹⁸ Cfr. C. GUILLÉN, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di A. Gargano, Bologna, Il Mulino, 1992 (ed. orig.: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 1985). Considerato un classico della letteratura comparata, questo saggio, celebre tra i comparatisti grazie alla traduzione italiana, è l'occasione per definire quella che deve essere la disposizione d'animo del comparatista: la coscienza delle tensioni esistenti tra il locale e l'universale, tra l'uno e il molteplice, tra il particolare e il generale. La letteratura comparata non consiste, afferma Guillén in queste pagine, nel mettere a confronto le diverse letterature nazionali, ma nel riconoscere una nuova morfologia letteraria che le ricomprende e che da esse, al tempo stesso, trae origine.

*autor de cartas en la literariedad, más se preocupará y desvelará por lo que está haciendo. Se preguntará acerca de la calidad y función de sus esfuerzos. Se inquietará por la conveniencia de la materia tratada, en la tradición ciceroniana, y del estilo elegido para ella»*¹⁹. Il componimento si presta necessariamente a riflettere sulla natura della scrittura epistolare, sui suoi stessi caratteri, conseguenza del rapporto d'amicizia che lega emittente e destinatario: l'autore può manifestare in essa una coscienza teorica con cui può e deve selezionare la materia idonea e lo stile appropriato.

Se dunque, nella prima conferenza, Guillén aveva proposto la propria riflessione sul comparativismo in chiave autobiografica, nella terza, attraverso l'esame di un testo in particolare, ci permette di conoscere il critico letterario – nella duplice veste di Garcilaso e di Guillén – alle prese con il suo mestiere, come un pittore, dice lo stesso Guillén, che nel suo *atelier* si autorappresenta. Non c'è però alcun atteggiamento autocelebrativo o compiaciuto nelle pagine, prima lette, poi scritte: ancora nel *Prologo*, il maestro aveva dichiarato che «*nunca me ha parecido bien educado el egocentrismo del comentarista*»²⁰ / «non mi è mai sembrato troppo rispettoso l'egocentrismo del critico»²¹.

Il mestiere del critico viene semmai esemplificato attraverso la lettura del componimento, mettendo in evidenza un atteggiamento, un modo di fare e di essere, un *talante*, per usare un termine ripetuto più volte in queste pagine, che, mosso da un criterio empirico, ha alla base una profonda umiltà. Il maestro stesso afferma di aver affrontato la lettura dell'*Epistola* a Boscán in diverse occasioni: pur essendo un testo che conosce a fondo, però, gli interrogativi sono ancora tanti, legati alla consapevolezza che debba essere letto da svariati punti di vista, in rapporto a una forma di comunicazione che è «*un empeño plural e inconcluso*»²² / «un impegno molteplice, e non concluso»²³.

¹⁹ C. GUILLÉN, *La escritura feliz*, op. cit., p. 198.

²⁰ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 12.

²¹ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 17.

²² C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 73.

²³ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 62.

Concludiamo questa riflessione con un cenno al secondo e al quarto capitolo, che possono essere messi in relazione l'uno con l'altro in quanto più spiccatamente metacritici.

Il comparativismo, che sta a cuore a Guillén, è oggetto di un'attenzione che potremmo definire affettiva: tratteggiandone brevemente la storia, dalle sue origini ai giorni nostri, capiamo quanto sia in bilico tra la teoria e la critica; quanto sia stato, in passato, vincolato a un metodo o a una metodologia, e quanto sia invece oggi vicino ai presupposti della teoria letteraria. Spinto dal desiderio di difendere e di promuovere il comparativismo, continuamente indebolito e minacciato, Guillén riflette sulla natura della letteratura stessa, «*el gran cruce de caminos*»²⁴ / «il grande incrocio di strade»²⁵, sull'approccio che ogni critico dovrebbe avere nei confronti dell'opera letteraria, ma anche e soprattutto sui rapporti con gli altri studiosi, con cui è necessario instaurare un dialogo aperto e disponibile.

La dialogicità che Guillén propone in queste conferenze si concretizza perciò a più livelli: all'interno dell'opera letteraria, tra emittente e destinatario, autore e lettore, ma anche tra le parole scelte dallo scrittore, che non sono mai solo ed esclusivamente le sue, poiché sono state usate, prima di lui, in altri luoghi letterari; tra l'opera stessa e altre opere che condividono lo stesso contesto, ovvero le stesse circostanze storiche; infine, tra approcci critici diversi, che devono necessariamente mettersi in dialogo tra loro per non rischiare di essere sterili e fini a se stessi.

Un aspetto su cui Guillén torna più volte in queste pagine è la necessità di coniugare critica, storia e teoria, come insegna Wellek: si tratta di tre sentieri, tre percorsi che non possono camminare parallelamente senza mai incontrarsi, ma che devono necessariamente dialogare tra loro, arrivando in alcuni casi a coincidere. Ognuna delle tre, afferma Guillén, senza le altre, è una prova di insufficienza: la critica letteraria è un'attività delicata, che può a mala pena conoscere il proprio oggetto, dal momento che, da sola, ignora tutto ciò che confluisce nell'opera, e su cui essa si basa; la storia letteraria, senza critica, si smarrisce, si impoverisce e perde di

²⁴ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 40.

²⁵ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 37.

vista la forma e l'esperienza artistica. La sola teoria letteraria è congetturale e rischia di diventare fine a se stessa, costruendo meravigliosi edifici in cui però nessuno vorrebbe mai abitare.

Critica, storia e teoria devono procedere, dunque, di pari passo: solo in questo modo, la mondialità della letteratura può unirsi all'universalità del fenomeno poetico, che non deve mai essere analizzato come esempio isolato, alla luce di un atomismo delle singole opere o dei singoli autori: è così che il critico riuscirà ad affrontare la complessità dell'opera letteraria con rigore intellettuale e con acume, muovendosi attraverso le molteplici dimore, armonicamente diversificate in storia, critica e teoria, con cui la letteratura può essere letta, senza dimenticare mai che essa stessa si offre come «*un hermoso y arduo proyecto de conocimiento*»²⁶ / «un arduo e affascinante progetto di conoscenza»²⁷.

Se dunque, come abbiamo detto, comprendere significa tradurre, e la traduzione della saggistica, in particolare questa di Guillén, implica come requisito essenziale un'apertura di sguardi e di prospettive culturali, allo stesso tempo non possiamo prescindere da quel desiderio di tradurre che permette un allargamento dell'orizzonte della propria lingua e della propria cultura. Un lavoro più che mai intellettuale, frutto di quella volontà internazionalista e cosmopolita che supera i confini linguistici e nazionali per provare ad attuare quell'ospitalità linguistica, riprendendo nuovamente il concetto da Ricoeur, in cui «il piacere di abitare la lingua dell'altro è compensato dal piacere di ricevere presso di sé, nella propria dimora di accoglienza, la parola dello straniero»²⁸.

Crediamo che queste parole sintetizzino il senso autentico e profondo del sapere e del conoscere proprio delle varie dimore della critica letteraria, di cui Guillén ci parla nelle pagine dei propri saggi, e in particolare in queste.

Giovanna Fiordaliso

Parole-chiave: Claudio Guillén; *Comparative literature*; *Garcilaso de la Vega*; *Literary critics*.

²⁶ C. GUILLÉN, *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*, op. cit., p. 123.

²⁷ C. GUILLÉN, *Sapere e conoscere. Dimore della critica letteraria*, op. cit., p. 100.

²⁸ P. RICOEUR, *Tradurre l'intraducibile*, op. cit., p. 57.

«El Capitán Javier»: tradurre la narrativa di Arturo Serrano Plaja oggi

1. Arturo Serrano Plaja

Il percorso esistenziale e artistico di Arturo Serrano Plaja (San Lorenzo de El Escorial, 1909-Santa Barbara, 1979) è quello di molti poeti e scrittori appartenenti alla cosiddetta generazione «del '36»¹. Entra nella vita culturale di Madrid alla fine degli anni Venti, componendo poesie di avanguardia che rivelano il magistero di Juan Ramón Jiménez e la ricerca di una poesia pura. All'inizio del decennio successivo, tuttavia, inizia a frequentare il gruppo che si riunisce attorno a «Octubre» di Rafael Alberti, manifestando un crescente interesse per la poesia sociale. Sono gli anni della neonata Repubblica, del fermento culturale e della militanza, che si alterna o, meglio, si fonde all'esercizio intellettuale e alla produzione artistica. Allo scoppio della Guerra Civile il poeta si schiera immediatamente con il governo legittimo. Ma ai suoi occhi la Guerra è qualcosa che va oltre la semplice difesa della Repubblica: è la causa del «Popolo», un'entità quasi trascendente, portatrice di un umanesimo redentore che si contrappone alle barbarie del fascismo internazionale. Durante il conflitto riesce a coniugare l'impegno bellico vero e proprio – la lotta al fronte nelle file del Quinto Regimiento – con una ricca attività intellettuale e letteraria. Teorizza anche la necessità di una poetica rivoluzionaria che non si limiti alla stantia rappresentazione di immagini stereotipate, ma che sappia amalgamare la componente ideologica con la bellezza artistica e l'originalità². Tuttavia, con il perdurare della guerra, la sua concezione salvifica e manichea si va poco a poco incrinando. Serrano Plaja vede che la morte e la sofferenza hanno finito per annientare e contraddire lo spirito idealistico

¹ Per un quadro sulla vita e l'opera dell'autore, cfr., tra gli altri, F. CAUDET, *Introducción*, in A. SERRANO PLAJA, *El hombre y el trabajo*, Madrid, De la Torre, 1978, pp. XI-LXXIX e J. R. LÓPEZ GARCÍA, *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*, Valencia, Fundación Gerardo Diego, 2008.

² In quest'ottica si inserisce la *Ponencia colectiva* che compose in occasione del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura svoltosi nel luglio del 1937 tra Valencia e Madrid.

che aveva animato le milizie: constatata allora che la sognata nuova società non è sorta ma, al contrario, l'umanità è stata corrosa come un cancro dalla violenza³.

Nel febbraio del 1939, quando la Repubblica ha ormai le ore contate, varca i Pirenei per stabilirsi in Francia, dove rimarrà fino all'inizio del 1940, quando riesce ad abbandonare l'Europa dilaniata dalla Guerra Mondiale e a salpare per il Sud America. Vive quindi in esilio in Cile, Argentina, Francia e Stati Uniti, dove morirà nel 1979.

2. El Capitán Javier

Arturo Serrano Plaja è noto soprattutto per la sua opera poetica. Tuttavia, fu anche traduttore, autore di saggistica e di alcune opere narrative. Ci occuperemo proprio di quest'ultimo aspetto, e in particolare della sua prima raccolta narrativa: *Del cielo y del escombros*. Il volume presenta cinque racconti di argomento e lunghezza molto diversi, scritti tra il 1939 e il 1941: *El Capitán Javier*, *Del cielo y del escombros*, *Juanito el tonto*, *El duque y su perro*, *El inventor de la calle del rey*. La sua unità va ricercata probabilmente nella comune esplorazione dell'interiorità dei personaggi, caratterizzati da un senso di vuoto e solitudine. Il volume è stato stampato per la prima e unica volta nel 1942 a Buenos Aires dalla casa editrice Nuevo Romance, fondata da altri esuli spagnoli. È la prima opera che Serrano Plaja ha pubblicato dopo la Guerra, e – al pari delle poesie composte in Francia dopo la fuga dalla Spagna – assume grande importanza come riflesso letterario di quel momento così decisivo che è l'inizio dell'esilio.

La raccolta è stata quasi ignorata dalla critica, e spesso gli studiosi si sono concentrati a individuare tracce autobiografiche all'interno della finzione⁴.

³ Scrisse poi che ogni illusione si era definitivamente frantumata quando si era sorpreso a esultare per il bombardamento alleato su Colonia assieme ad altri esuli spagnoli. Celebrare la morte era la testimonianza di come l'odio dei nazisti si fosse impossessato ormai anche di chi lottava contro di loro, come una contaminazione del male (cfr. J. R. LÓPEZ GARCÍA, *Versos de guerra y paz, de Arturo Serrano Plaja*, in *La cultura del exilio republicano español de 1939*. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), a cura di A. Alted Vigil, M. Llusia e J. L. Abellán, Madrid, UNED, 2003, vol. I, pp. 439-51, cit. a p. 444.

Effettivamente, i primi due racconti sono gli unici testi in cui Serrano Plaja rievoca attraverso la narrativa la propria esperienza nella Guerra Civile. L'autore, tuttavia, non si limita a fare una cronaca del vissuto, né si accontenta di utilizzare il mezzo letterario come luogo della memoria. Nonostante abbia negli occhi l'orrore del conflitto e subisca in prima persona tutte le conseguenze della sconfitta, riesce a fare vera letteratura e a superare sia l'affresco storico sia il *pamphlet* propagandistico camuffato da narrativa.

El Capitán Javier rappresenta forse più degli altri racconti una sorta di ponte tra il passato (il conflitto e la militanza) e la nuova poetica dell'esilio, segnata da un avvicinamento all'intimismo e all'esistenzialismo. Pare il più riuscito anche dal punto di vista estetico: l'osservazione dell'intimo profondo del protagonista, infatti, ben si amalgama all'interno del tessuto narrativo. Allo stesso modo, l'autore sa coniugare squarci poetici con un contesto realistico e tragico come quello della guerra, che funge da amplificatore di dubbi, angosce e solitudini umane. Merita quindi di essere dissociato dal proprio valore documentaristico per essere riscattato come prodotto letterario in sé.

È sintomatico che sia stato l'unico racconto del libro a essere tradotto, a conferma del suo valore emblematico e, anche, di una certa autonomia editoriale: già nel 1952, infatti, venne stampato in francese⁵. Vista la sua lunghezza (sono oltre 50 pagine), può anche essere considerato una «*novela corta*», come lo definì uno dei suoi primi commentatori, Rafael Alberti⁶.

⁴ Una notevole eccezione è J. R. LÓPEZ GARCÍA, *Vanguardia, revolución y exilio...*, op. cit., pp. 208-11. In un articolo precedente (*Proyecto existencial, político y estético en Del cielo y del escombros de Arturo Serrano Plaja*, in «Imposibilia», IV, 2, 2012, pp. 68-83) analizzavo in particolare *El Capitán Javier* e *Del cielo y del escombros* inquadrandoli all'interno della traiettoria letteraria e ideologica dell'autore.

⁵ *Capitaine Javier* uscì per la rivista «Soleil. Revue littéraire» (VII-VIII, 1952, pp. 91-132): un testo che purtroppo non sono ancora riuscito a visionare. La traduzione si deve allo scrittore Emmanuel Roblès, che di Serrano Plaja ha tradotto anche la poesia *Canto a la libertad* (*Chant à la liberté*, 1943) e le raccolte liriche *El Hombre y el trabajo* (*Les Mains fertiles*, 1947) e *Galope de la suerte* (*Galop de la destinée*, 1954), quest'ultima con Alice Ahrweiler, a sua volta traduttrice del racconto *Don Manuel de León* (*Don Manuel du Lion*, 1949).

⁶ Nella stessa recensione il poeta andaluso indicava il libro come l'opera più importante scritta dal gruppo di scrittori della generazione di Serrano Plaja (R. ALBERTI, *Del cielo y del escombros*, in «Sur», XII, 94, 1942, pp. 89-91).

La vicenda è ambientata nella sanguinosa battaglia di Talavera de la Reina, che si concluse nel settembre del 1936 con la vittoria delle truppe franchiste. I personaggi si muovono in un ambiente tetro di desolazione e morte, un paesaggio grigio e piovoso, colorato a mezzi toni e agli antipodi di ogni solennità epica. Il centro della narrazione, tuttavia, non è costituito dalle vicende belliche, ma dal contrasto fra la disillusione di un militare di carriera dell'Esercito Popolare – Javier – e il sicuro ottimismo, eroico ma irrazionale, degli altri miliziani, a partire dal tenente Atanasio. Le dicotomie irrisolvibili nell'animo del protagonista lo portano, infine, al suicidio, in un disperato tentativo di morte eroica davanti al nemico. Il gesto, tuttavia, si rivela solo tragico e beffardo: il carro armato che crede dei franchisti è in realtà il tanto fantasticato rinforzo della Repubblica in cui non aveva mai avuto fiducia.

3. La traduzione del Capitán Javier

Nessuna delle opere di Serrano Plaja è mai stata tradotta in italiano⁷: una mancanza che relega la conoscenza della sua produzione quasi esclusivamente agli ambienti accademici. *El Capitán Javier*, per le ragioni sopra esposte, potrebbe essere allora il primo passo per la diffusione nel nostro paese di uno degli scrittori più originali del suo tempo. Si inserirebbe, inoltre, all'interno di una lunga tradizione narrativa riguardante la Guerra Civile, che ha trovato riflesso in Italia soprattutto nelle traduzioni⁸. La sua fortuna è testimoniata già dalla tempestiva pubblicazione di due opere di celebri scrittori di lingua inglese come Hemingway o Orwell, che parteciparono in prima persona al conflitto: *For whom the bell tolls* venne pubblicato

⁷ La lingua in cui si contano più traduzioni è senza dubbio il francese (cfr. nota 5 e, per un elenco completo, J. R. LÓPEZ GARCÍA, *Vanguardia, revolución y exilio...*, op. cit., pp. 311-27). In inglese sono state tradotte alcune poesie e il saggio *Realismo "mágico" en Cervantes* (1970) che ha visto la luce anche in serbo nel 2011.

⁸ Núñez García sottolinea infatti le poche tracce lasciate dalla Guerra Civile nella letteratura italiana a fronte dell'abbondanza non solo di traduzioni, ma anche di memorie, *reportages* e testi politici (L. NÚÑEZ GARCÍA, *Sciascia, Lucarelli, Arpaia. El mito de la Guerra Civil Española en la narrativa italiana*, in «Italia-España-Europa»: *Literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, a cura di M. Arriaga Flórez, J. M. Estévez Saá, M. D. Ramírez Almazán, L. Trapassi e C. Vera Saura, Sevilla, Arcibel, 2006, vol. II, pp. 250-60).

a puntate nel 1945 sul «Politecnico» di Vittorini e *Homage to Catalonia* fu tradotto per la prima volta proprio in italiano nel 1948. Ma la proiezione letteraria della Guerra ha contribuito a far conoscere anche e soprattutto autori spagnoli; in particolare gli esiliati che – seppur in modo parziale e discontinuo – hanno goduto di una qualche presenza editoriale in Italia. Basti citare romanzi chiave come *La forja de un rebelde* di Arturo Barea (di cui è stato pubblicato solo il primo volume: *La fucina*, 1949) o *Réquiem por un campesino español* di Ramón J. Sender (*L'attesa di Mosé Millán*, 1986)⁹. Questo filone narrativo non è poi scemato, ma al contrario è andato ampliandosi negli ultimi decenni, quando sono stati immessi nel mercato italiano numerosi titoli legati in qualche modo al conflitto civile¹⁰. Pérez Vicente ha infatti sottolineato come la Guerra Civile sia, con la Transizione, il periodo della storia spagnola che più continua ad attrarre l'attenzione dei nostri editori¹¹.

Questi dati inducono a pensare che per un lettore italiano attento la Guerra di Spagna sia argomento tutt'altro che estraneo, e che desti ancora un certo interesse. Prima di addentrarsi nella traduzione del *Capitán Javier*, tuttavia, è necessario soffermarsi sul prototipo di lettore ideale a cui il racconto potrebbe essere destinato in Italia. Si tratta di un testo molto ricco dal punto di vista stilistico, con una plurivocità di registri che si alternano e si intrecciano: una ricercatezza retorica che probabilmente impedisce la diffusione a una fascia ampia di pubblico e, di conseguenza, l'accesso al mercato librario attraverso grandi case editrici. Si dovrà allora ipotizzare un lettore modello di una certa cultura, che non solo abbia la

⁹ Secondo Pérez Vicente proprio la condizione di vittima o martire del regime franchista ha contribuito a favorire la diffusione letteraria e l'“esportazione” di alcuni scrittori, tra cui García Lorca o Alberti (N. PÉREZ VICENTE, *La narrativa española del siglo XX en Italia: traducción e interculturalidad*, Fano, Aras Edizioni, 2006, p. 322).

¹⁰ Ricordiamo, tra gli altri, *Soldados de Salamina* di Javier Cercas (*Soldati di Salamina*, Parma, Guanda, 2002), *El nombre que ahora digo* di Antonio Soler (*Il nome che ora dico*, Milano, Marco Tropea Editore, 2003), *La lengua de las mariposas* di Manuel Rivas (*La lingua delle farfalle*, Milano, Feltrinelli, 2005), *Los girasoles ciegos* di Alberto Méndez (*I girasoli ciechi*, Parma, Guanda, 2006), *Dientes de leche* di Ignacio Martínez de Pisón (*Il fascista*, Parma, Guanda, 2010): tutti pubblicati da importanti case editrici e a distanza di pochi anni dall'originale. Ovviamente, la loro tempestiva traduzione non si può imputare solo al fascino che esercitano la Guerra Civile e il Franchismo sul lettore italiano. Spesso, infatti, a guidare le scelte editoriali sono criteri maggiormente legati al mercato, che privilegiano nomi noti in patria e vincitori di premi letterari (cfr. S. CATTANEO, *Premi letterari e traduzioni (1990-2012): il caso Spagna-Italia*, in «Tintas», III, 2013, pp. 135-200).

¹¹ N. PÉREZ VICENTE, *La narrativa española...*, op. cit., pp. 321-22.

curiosità di addentrarsi in un testo narrativo sulla Guerra di Spagna scritta da un testimone diretto, ma, soprattutto, che ne sappia apprezzare la bellezza narrativa. Che sia consapevole, in definitiva, di avere di fronte non un documento storico, ma un testo letterario composto da uno dei poeti di punta del tempo. Le strategie traduttive messe in atto, così come le nostre proposte di traduzione, quindi, sono pensate per un destinatario di questo tipo.

El Capitán Javier può essere anche un interessante caso pratico che mette il traduttore di fronte alla scelta di quando deve conservare tratti stilistici e quando, invece, si rende necessario modernizzare il testo. Le sfide maggiori riguardano la prosa lirica del narratore, l'*oralidad* colloquiale dei personaggi e, infine, la presenza di elementi culturali. Su questi aspetti concentreremo la nostra analisi.

3.1 La voce del narratore

Il primo ostacolo in cui si imbatte il lettore – e con lui il traduttore – è la grande complessità sintattica della voce narrante. Si potrebbe parlare di una lingua “ciceroniana”, in cui la principale è spesso posta alla fine di un lungo periodo che procede per enumerazioni, catene di incisi e apposizioni che ritardano la conclusione dell’enunciato e conferiscono alla narrazione un ritmo pausato. Si veda, ad esempio, il seguente frammento¹²:

*Por otra parte sus anteriores y brillantes estudios de instituto, las constantes buenas notas que al final de cada curso compensaban dulcemente a su madre, viuda de un pequeño terrateniente, y a su hermana única, de todos los sacrificios llevados a cabo para “darle estudios”; viéndose el orgullo de su madre ante el pequeño pueblecito de la provincia de Toledo en el que cada invierno preparaba con el maestro sus estudios, cursados por libre, porque así era más económico, la sensación de seguridad en sí mismo tomaba un matiz de vaga y melancólica responsabilidad familiar*¹³.

¹² Si presentano a testo solo alcuni esempi dei vari fenomeni individuati, offrendo una proposta di traduzione che, tuttavia, non deve essere considerata come definitiva.

¹³ Cfr. la citata edizione spagnola, p. 22.

Al traduttore si impone una decisione: mantenere per intero la ricercatezza sintattica dell'originale o, al contrario, snellire la prosa per renderla fruibile a un lettore italiano di oggi, che ha usi linguistici e abitudini letterarie diverse da quelle di uno spagnolo del 1942. Nonostante ciò, non si possono intendere queste due opzioni come vie inconciliabili e una alternativa all'altra, ma vanno considerate nel quadro globale dell'economia del testo. Sono infatti possibili numerose soluzioni intermedie e vari gradi di intervento da applicare a seconda dei casi. Nell'esempio citato – come in altri periodi particolarmente complicati – una strategia di adattamento alla lingua di arrivo pare necessaria: la semplice aggiunta di leggeri segni di punteggiatura (virgole o lineette) rende infatti più esplicita la struttura del periodo, permettendo così di evidenziare gli incisi. Spezzare i lunghi periodi con dei punti o semplificarne ancora di più la sintassi, invece, priverebbe il racconto di una delle caratteristiche più evidenti della prosa di Serrano Plaja. Si legga, quindi, la possibile traduzione del passo:

E poi i suoi precedenti e brillanti studi a scuola, i costanti buoni voti, che alla fine di ogni anno compensavano dolcemente sua madre – vedova di un piccolo proprietario terriero – e la sua unica sorella, di tutti i sacrifici fatti per “dargli gli studi”; figurandosi l'orgoglio di sua madre agli occhi del piccolo paesello della provincia di Toledo – dove ogni inverno preparava con il maestro i suoi studi, che seguiva da privatista, perché così era più economico – la sensazione di sicurezza in se stesso assumeva una sfumatura di vaga e malinconica responsabilità familiare.

L'aumento di punteggiatura può essere accompagnato da un lieve e misurato riordino delle parti del discorso, come nei seguenti esempi:

- *Interrumpiéndole respetuoso y enérgico a la vez, el Teniente Atanasio le saludó elevando el puño cerrado a su sien de un modo que quería, entre ruda y tímidamente, quizás con cierta vergüenza, ser militar, marcial*¹⁴ >

¹⁴ Ivi, p. 28.

Interrompendolo, rispettoso e energico allo stesso tempo, il Tenente Atanasio lo salutò alzando il pugno chiuso alla tempia in un modo tra il rude e il timido – forse con una certa vergogna – che voleva essere militare, marziale;

- *Un momento, girando sobre su cintura, se vio a Juan, tan blanco, llevarse las manos a su frente ensangrentada*¹⁵ >

Per un momento si vide Juan – girando su se stesso, tutto bianco – portarsi le mani sulla fronte insanguinata.

Un'altra caratteristica della prosa del narratore è il suo tessuto metaforico e la tendenza a un'abbondante aggettivazione, che tende spesso al raddoppio. Non sorprende, infatti, che un poeta come Serrano Plaja applichi alla narrativa gli strumenti letterari utilizzati di solito nella creazione lirica. Sarebbe erroneo, tuttavia, considerare questa ricchezza retorica come un'ostentazione gratuita: le concatenazioni di immagini espressioniste servono a rallentare ulteriormente l'andamento della prosa, e a fare da contrappunto, o sublimare, la desolazione e la tragicità dello scenario. Le descrizioni pittoriche dell'ambiente, infatti, si fondono all'interiorità dei personaggi: non sempre è facile distinguere se il punto di vista sia quello del narratore o se, invece, la visione dell'esterno appaia attraverso il filtro dello stato d'animo del protagonista. Il risultato è una prosa poetica ed evocativa in cui i due piani si combinano. Qui la traduzione deve, di nuovo, muoversi tra esigenze di leggibilità, da un lato, e conservazione del ritmo e del lirismo (con una ponderata scelta lessicale), dall'altro. Vediamo un solo esempio, tratto dalla prima pagina della nostra *novela corta*:

- *“Ya es de día” pensó mecánicamente, fijándose en la mortecina y brumosa luz que tristemente comenzaba a iluminar todo, los árboles, el campo, los objetos, llamándolos a una nueva jornada de horror. En el horizonte, hacia Toledo, el cielo gris y pesado, la llovizna y los vagos declives de tierra pardusca, se confundían mezclándose en la desolación*¹⁶ >

¹⁵ Ivi, p. 36.

¹⁶ Ivi, p. 11.

- “È già giorno” pensò meccanicamente, osservando la luce smorta e brumosa che tristemente iniziava a illuminare tutto: gli alberi, la campagna, gli oggetti, chiamandoli ad una nuova giornata di terrore. All’orizzonte, verso Toledo, il cielo grigio e pesante, la debole pioggia e i vaghi pendii di terra cinerea si confondevano mescolandosi nella desolazione.

3.2 *L’oralità colloquiale*

L’altro polo della lingua del *Capitán Javier* è costituito dai dialoghi dei *milicianos*: in questi l’autore cerca di rispettare il decoro e la verosimiglianza della situazione, dando vita a una comunicazione intima, informale e vivace. Lo stile colto del narratore e il registro basso dei personaggi, tuttavia, non scorrono paralleli ma si intersecano e si contaminano: all’interno della voce narrante si inseriscono, infatti, espressioni proprie della lingua dei miliziani, segnalate normalmente da virgolette o corsivi¹⁷, come in questo passo: «*al mismo tiempo que el prestigio que había engrandecido ante sus ojos “al Atanasio”, le intimidaban y le producían un desasosiego especial. Y más aun cuando había jaleo*»¹⁸.

L’uso di un differente registro linguistico testimonia anche un’altra netta opposizione culturale: quella tra Javier – formato all’Accademia – e gli altri miliziani, alcuni dei quali analfabeti. Di altri due (Juan e Atanasio) si danno indicazioni sociolinguistiche più precise, come quando il narratore introduce così una loro battuta: «*marcando aún más el achulado acento del barrio madrileño sentenció...*»¹⁹. Con «*barrio*» si dovrà intendere un sobborgo, un quartiere periferico e popolare di Madrid, e come tale andrà tradotto per cogliere la doppia connotazione diastratica e diatopica che vuole trasmettere l’autore.

Sono sufficienti queste indicazioni per far capire che Serrano Plaja non si limita a calcare un generico eloquio orale, ma propone una variante stilistica ben identificabile, che possiamo indicare con il sintagma *español coloquial* o, almeno,

¹⁷ In tondo nella seguente trascrizione.

¹⁸ Cfr. la citata edizione spagnola, p. 17.

¹⁹ Ivi, p. 15.

come una sua riduzione letteraria²⁰. Così tentava di delimitare il concetto Vígara Tauste in un saggio ormai classico:

*La conversación (o coloquio) no es, en suma, sino una forma de interacción verbal puntual, determinada por tres características que le son consustanciales: la actualización oral, su inmediatez y la interdependencia dinámica de todos los elementos en el proceso de la comunicación*²¹.

Questa definizione, anche se generale, può essere punto di partenza per l'analisi delle sequenze dialogiche del nostro racconto. Della comunicazione colloquiale Serrano Plaja ripropone innanzitutto l'organizzazione discorsiva e l'immediatezza: assistiamo così a rapide alternanze di turni, frasi sospese, interrogative parziali, espressioni esclamative. Ne imita anche tratti sia sul piano lessicale (con l'uso di parole generali, di alterati e di una sorta di gergo militare) sia su quello morfosintattico, come dimostrano la preferenza per l'indicativo, il ricorso a unità fraseologiche, deissi personale, segnali fatici e interiezioni. La propensione per una sintassi additiva, inoltre, dà vita a un discorso asistematico, che riflette la scarsa capacità di pianificazione del dialogo spontaneo. Troviamo allora anacoluti, ridondanze, incisi associativi, strutture paratattiche o subordinazioni elementari come avversative, consecutive e causali²².

²⁰ Non è questa la sede per investigare i rapporti e le mutue interferenze tra la lingua viva e autentica del mondo reale e quella elaborata di un testo letterario che pretende di imitarla ricostruendola artificialmente. Sul tema la bibliografia è ampia; in ambito spagnolo, cfr. A. LÓPEZ SERENA, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español*, Madrid, Gredos, 2007. Dal punto di vista traduttivo sono di grande interesse gli esempi di resa del linguaggio colloquiale proposti da R. LONDERO, *Tradurre narrativa spagnola contemporanea: un racconto di Carmen Martín Gaité*, Tarde de tedio (1970), in M. MORINI, *La Traduzione. Teorie Strumenti Pratiche*, Milano, Sironi, 2007, pp. 241-55.

²¹ A. M. VÍGARA TAUSTE, *Morfosintaxis del español coloquial*, Madrid, Gredos, 1992, p. 38.

²² Tutti i fenomeni indicati sono costanti del registro orale colloquiale e della sua ricreazione letteraria. Oltre alla bibliografia già indicata, per una panoramica generale cfr. almeno A. BRIZ GÓMEZ, *El español coloquial: situación y uso*, Madrid, Arco/Libros, 1996, soprattutto pp. 32-63 e il datato ma ancora fondamentale W. BEINHAEUER, *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1978, in particolare i capp. I, III, IV. Per questioni più puntuali cfr. i vari interventi raccolti in *Pragmática y gramática del español hablado*. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral, a cura di A. Briz Gómez, J. R. Gómez Molina, M. J. Martínez Alcalde, Valencia, Universidad de Valencia-Zaragoza, Libros Pórticos, 1996.

L'autore si serve anche di semplici espedienti grafici per riprodurre l'andamento ellittico e la tendenza alla frammentarietà del dialogo reale: i puntini di sospensione a suggerire una pausa o un'esitazione del parlante («*Oye Atanasio, ¿por qué no eres tú el capitán?... Yo... verdaderamente... mejor como soldado*»)²³ o le maiuscole per indicare una pronuncia forte e scandita («*Sí: TAN-QUES*»)²⁴. Il tentativo di calcare la fonetica può essere ancora più evidente, con il prolungamento di un grafema («*¡Prrr... emio! ¡Va el regalo!*»)²⁵. Tutte queste convenzioni grafiche, ovviamente, possono essere calcate in traduzione. Lo stesso vale per *¡chis!*, rappresentazione del sibilo per intimare silenzio: «*Pero de esto, ¡chis! Ni una palabra*»²⁶. Si utilizza, infatti, l'equivalente funzionale in italiano, la cui forma oscilla tra *shhh!*, *sss!*, o *sst!*, che pare la più frequente. La traduzione sarebbe dunque: «Ma di questo, sst! Acqua in bocca».

Anche altri aspetti che vanno nella stessa direzione di mimesi del parlato basso sono riproducibili senza modifiche. Così l'uso dell'articolo determinativo davanti al nome: «*el Atanasio*», «*el Pedro*». La situazione, in realtà, non è esattamente speculare nei due sistemi linguistici: se in spagnolo appartiene al linguaggio popolare²⁷, in italiano il fenomeno è consueto solo in alcune aree geografiche, mentre in altre potrebbe essere forse percepito come regionalismo. Nonostante ciò, mantenere l'articolo («l'Atanasio», «il Pedro») pare una scelta migliore rispetto a quella di toglierlo e privare del tutto il testo di questo carattere colloquiale.

La resa dell'eloquio informale non è però sempre così immediata: quanto più ci si allontana dalla lingua standard e si entra in varianti di uso basso, infatti, tanto più diviene impossibile una precisa equivalenza testuale. In questi casi la traduzione dovrà puntare all'efficacia comunicativa, privilegiando l'adeguatezza del testo di arrivo. Il compito del traduttore può essere considerato più arduo rispetto a quello

²³ Cfr. la citata edizione spagnola, p. 46.

²⁴ Ivi, p. 50.

²⁵ Ivi, p. 14.

²⁶ Ivi, p. 45.

²⁷ «*Los nombres de pila no suelen llevar artículo, si bien este aparece en la lengua popular de muchos países: la Juana, el Ramón*» (*Nueva Gramática de la lengua española. Manual. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Espasa Libros, 2010, par. 12.5.2a*).

dell'autore stesso: non ha la libertà di produrre dialoghi originali, ma si muove in una direzione già stabilita, cercando di ricreare e trasferire in un altro idioma un linguaggio che nasce in bocca a miliziani dei sobborghi madrileni. Ci scontriamo, inoltre, con una rilevante differenza tra le due lingue: se in spagnolo esiste un registro colloquiale tutto sommato uniforme e diffuso a livello nazionale, in italiano tale abbassamento sfocia necessariamente nell'utilizzo del dialetto o in regionalismi. Un problema avvertito spesso da traduttori e traduttologi. Danilo Manera, in un recente articolo, sintetizzava così la questione²⁸:

L'italiano è una lingua antica e ricchissima, ma assai letteraria, che usa comunemente una percentuale ridotta del suo tesoro lessicale ed espressivo e che non si è espansa e ibridata quanto lo spagnolo [...]. I dialetti un po' restano vigenti e un po' decadono, ma non si riversano appieno nell'italiano [...]. La vastità di timbriche e manipolazioni non forzate di cui dispone lo spagnolo, la sua elasticità e contaminazione, sono piuttosto distanti dalle condizioni attuali dell'italiano. Così traduciamo dallo spagnolo all'italiano più o meno tranquillamente solo testi classici e testi volutamente letterari, colti o di tono medio standard. E si dà persino il paradosso che la poesia oggi può in molti casi risultare più traducibile rispetto alla prosa molto segnata da livelli stilistici orali, locali o inconsueti.

Il rischio è quindi quello di tradurre con una lingua artificiosa, che suoni falsa e non adatta a incolti miliziani che nell'originale prendono vita proprio in virtù della loro espressione verbale autentica. Questa difficoltà emerge innanzitutto nei casi in cui l'autore trascrive alcune peculiarità fonetiche. In due occasioni troviamo l'apocope della *d* intervocalica, fenomeno molto frequente nel parlato inferiore: «*Y como la máquina aquella nos ha guipao*»²⁹; «*Venga, hombre. Decídselo ya. ¡Que sois más pesaos...!*»³⁰.

Le soluzioni traduttive sono molteplici: più che far ricorso a forme abbreviate in italiano (operazione ardua e comunque poco efficace), sembra più opportuno cercare

²⁸ D. MANERA, *Problemi di contestualizzazione linguistico-culturale nelle scelte traduttive*, in *Tradurre dallo spagnolo: giornata di studio e confronto* (28/02/2003, Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano), Milano, Led, 2003, pp. 47-52, cit. alle pp. 51-52.

²⁹ Cfr. la citata edizione spagnola, p. 38.

³⁰ Ivi, p. 50.

correlativi funzionali che abbiano significato e valore pragmatico affine e, soprattutto, mantengano lo stesso sapore colloquiale. Scartiamo da subito l'ipotesi di ricorrere al dialetto: l'esplicita connotazione geografica di personaggi e ambientazione produrrebbe un pericoloso straniamento del lettore, facendolo uscire dall'universo narrativo e dal "patto di verosimiglianza" stabilito con l'autore. Ci si deve servire, quindi, di altri strumenti all'interno del ventaglio espressivo a disposizione della lingua italiana per imitare l'oralità colloquiale. Nel primo caso la traduzione potrebbe essere: «E visto che quell'arnese là c'ha sgamato», introducendo cioè colloquialismi lessicali («arnese», «sgamato») e sintattici (il deittico e la sgrammaticatura di «ci ha», due fenomeni consueti nella lingua colloquiale). Nel secondo passaggio lo stesso effetto può essere dato da un'esclamazione (ad esempio, «Madonna che pesi!»).

In un altro passaggio ci imbattiamo nella trascrizione di un fenomeno fonetico simile: «*Venga, ¡pa'alante!*»³¹, contrazione popolare dell'espressione *para adelante*. La difficoltà di resa è incrementata dal fatto che si tratta di un'esclamazione isolata, che restringe la possibilità di equivalenti colloquiali in italiano come avveniva negli esempi precedenti. La possibile traduzione, quindi, si dovrebbe limitare all'uso di interiezioni, come: «Forza, avanti!» che presenta però un registro inevitabilmente più neutro. Trattandosi di una battuta singola di un personaggio anonimo, non riusciamo a servirci nemmeno di strategie compensative che facciano recuperare la colloquialità del suo idioletto in un altro luogo.

3.2.1 Il lessico

Il parlato dei miliziani rispetta due dei caratteri principali del lessico colloquiale: la presenza di parole dal significato generico e la ricerca di forte espressività. Per la prima tendenza si registrano vari vocaboli semanticamente vaghi come *hacer* («*¿no*

³¹ Ivi, p. 47.

ves que “haces” objetivo?»)³² mentre «máquina» per mitragliatrice (che andrà tradotto con ‘ferro’, ‘arnese’ o ‘attrezzo’) coniuga entrambi gli aspetti. Come si vede, inevitabilmente, gran parte del lessico riguarda la guerra: non sono, tuttavia, tecnicismi, ma espressioni popolareggianti che definiscono con immediatezza oggetti e azioni belliche dal punto di vista di operai e contadini costretti ad adattare il loro consueto linguaggio al nuovo ambito. Utilizzano allora espressioni figurate di grande vivacità e freschezza, metafore prese dalla vita quotidiana e un vocabolario “gergale” forgiato dalla comune esperienza nelle trincee:

- “¡Un recado para tu tía!”- y apoyando de nuevo el codo sobre las piedras apuntaba meticulosamente sobre los últimos enemigos visibles aun en la huida y hacía fuego. Después de cada disparo, y como un comentario para nadie, para sí mismo, repetía: “Tomate”³³ >

- “Beccati questo!” e appoggiando di nuovo il gomito sulle pietre mirava meticolosamente verso gli ultimi nemici in fuga ancora visibili e faceva fuoco. Dopo ogni sparo, e come un commento per nessuno, per se stesso, ripeteva “Centro!”;

- ¿No has visto cómo chaquetean?³⁴ > Non hai visto come se la davano a gambe?

- las palabras de Atanasio habían venido a evidenciar que sí, que lo había notado, “que se lo había calado”³⁵ > le parole di Atanasio erano arrivate a evidenziare che sì, che l’aveva notato, che “l’aveva sgamato”

- Cuando algunos “fachas” estaban ya muy cerca³⁶ > quando alcuni “fasci” erano ormai molto vicini. [Si mantiene la valenza peggiorativa e colloquiale del sostantivo spagnolo, sincope di «fascista»].

- Al menor movimiento nos abrasa³⁷ > appena ci muoviamo ci fa secchi;

- En cuanto yo empiece y la fije – decía refiriéndose a la otra máquina – te la piras³⁸ > Appena io comincio e la becco – diceva riferendosi all’altro ferro – tu tagli la corda;

- Hasta podría suponerse que se había quedado “agazapado” a propósito para entregarse y “chaquetear”³⁹ > Si poteva addirittura credere che era rimasto “rintanato” apposta, per consegnarsi e “cambiar bandiera”.

³² Ivi, p. 19.

³³ Ivi, p. 14.

³⁴ Ivi, p. 18.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ivi, p. 19.

³⁷ Ivi, p. 38.

³⁸ Ivi, p. 39.

Vediamo in dettaglio un altro caso rappresentativo: «*Dicen que hay unos que sueltan ellos solos tres pepinos seguidos*»⁴⁰. L'espressione si riferisce ai tre colpi sparati dal fantomatico carro armato vagheggiato da Atanasio per convincere Javier dell'imminente vittoria repubblicana. Bisogna resistere alla tentazione di offrire una traduzione esplicativa, con termini come «sparare», «fare fuoco», «bombe» o «cannonate» che appiattirebbe l'eloquio del miliziano. Si deve allora optare per un verbo e un sostantivo in linea con la naturalezza e l'informalità dell'originale, come: «Dicono che ce ne sono alcuni che mollano da soli tre pere una dietro l'altra».

Un'altra tecnica di intensificazione espressiva del lessico è l'uso di alterati. Così, un miliziano si rivolge ai commilitoni rimproverandoli di stare vicini e di essere un facile bersaglio per il nemico esclamando: «*Sí, hombre, así, todos juntitos*»⁴¹. In italiano non è possibile usare in questo luogo il diminutivo con valore familiare e affettivo: per mantenere il tono di rimprovero e la valenza ironica dell'apostrofe è necessario ricorrere a equivalenti funzionali. Si potrebbe tradurre con una frase come: «Sì, bravi, così, tutti belli insieme».

3.2.2 Interiezioni e fraseologia

Come si diceva, Serrano Plaja fa abbondante uso di un altro tratto tipico del discorso orale spontaneo: le interiezioni. La traduzione di quelle “primarie” («bah», «ehi», «eh») non comporta problemi di resa, vista l'esistenza di forme morfologicamente identiche nei due idiomi. Per quelle “derivate” e le cosiddette locuzioni interietive, invece, le forme tendono a differenziarsi⁴². È allora necessaria un'attenta analisi del contesto situazionale, linguistico ed extralinguistico: le

³⁹ Ivi, p. 40.

⁴⁰ Ivi, p. 45.

⁴¹ Ivi, p. 19.

⁴² Per queste definizioni, la classificazione delle interiezioni e le loro funzioni rimandiamo al completo capitolo di I. POGGI in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, *Tipi di frasi, deissi, formazione delle parole*, in *Grande grammatica di consultazione*, a cura di L. Renzi, vol. III, Bologna, Il Mulino, 2001, cap. VIII.

interiezioni, infatti, assumono significati differenti a seconda della modulazione di voce e delle circostanze in cui sono pronunciate. Per questo la medesima interiezione può richiedere traduenti differenti e implica la ricerca di enunciati che siano pragmaticamente corrispondenti e ne conservino registro, funzioni e intonazione enfatica (o, meglio, la sua riproduzione nello scritto). Vediamo alcuni esempi:

- Venga, vámonos⁴³ > Dai, andiamo via;

- ¡Venga, hombre, parecís niños! Decídselo de una vez y no amolar, ¡Pues anda...! (p. 50) > Allora, su, sembrate dei bambini! Diteglielo e basta e non rompete. Ma dai...!;

- Tenga usted, hombre. Lealo usted, hombre (p. 54) > Prenda, ecco. Lo legga lei, ecco. [Pare opportuno rispettare la ripetizione dell'originale utilizzando due volte lo stesso traduttore per rendere l'imbarazzo (e allo stesso tempo il lessico limitato) del miliziano che si rivolge a Javier].

Altre volte si tratta di unità fraseologiche con evidente valore fatico, come nei seguenti casi, in cui servono a rafforzare quanto già detto dal parlante⁴⁴:

- ¿*Hemos hecho algo?* ¡Pues eso!⁴⁵ > Abbiamo fatto qualcosa? Proprio così;

- *Yo te lo digo a ti, ya ves tú, porque te tengo ley: pero hay que tener mucho cuidado*⁴⁶ > Io te lo dico, sai, perché ho grande fiducia in te, ma bisogna stare molto attenti;

- ¡*Subir ahora! Y que no se le ve, que digamos*⁴⁷ > Venir su adesso! E non si vede mai, mi sembra a me. [Una forma non standardizzata e scorretta rende efficacemente il valore colloquiale dell'interiezione. Un'alternativa sarebbe l'uso di un'altra interiezione come «insomma!»].

⁴³ Cfr. l'edizione spagnola citata, p. 36.

⁴⁴ In un terreno spinoso come quello delle definizioni usiamo un termine volutamente generale come "fraseologia", così inteso in ambito ispanico: «*El término fraseología recubre no solo las locuciones en sentido propio, sino todas las combinaciones de palabras que, en su práctica del idioma, no son formadas libremente por el hablante, sino que se le dan ya prefabricadas, como "paquetes" que tienen en la lengua un valor propio establecido por el uso tradicional*» (*Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles*, a cura di M. Seco, Madrid, Aguilar, 2004, p. XIII).

⁴⁵ Cfr. la suddetta edizione spagnola, p. 15.

⁴⁶ Ivi, p. 45.

⁴⁷ Ivi, p. 19.

Come ricorda Arianna Alessandro, per riprodurre la fraseologia non si devono tradurre le parole isolate – perché la somma di queste spesso non dà il significato dell'intero enunciato – né è possibile sovrapporre esattamente repertori fraseologici delle due lingue. La traduzione, intesa come operazione testuale, impone allora, secondo la studiosa:

la ricerca di una corrispondenza o equivalenza non solo a livello linguistico, ma anche pragmatico, funzionale e sociale [...] Tra i fattori [...] di cui si deve tenere conto [...] vanno evidenziati: la componente culturale, le condizioni e la frequenza di uso (distribuzione geografica e sociolinguistica), gli aspetti discorsivi (preferenza per determinati tipi di testi e registri), le implicature ed eventuali connotazioni ironiche, umoristiche, ecc.⁴⁸

Vediamo altri esempi:

- *Y no pararé [...] hasta que me salga con la mía*⁴⁹ > E non smetterò [...] finché non la spunto io;

- *Y al verle siempre lo mismo, dueño de sí, “imposible de equivocarle”, se dijo, no sin cierta admiración por la penetrante perspicacia del otro: “Ni por esas”*⁵⁰ > E vedendolo sempre uguale, padrone di sé, “impossibile da turbare”, si disse, non senza una certa ammirazione per la penetrante perspicacia dell'altro: “Nemmeno a pregarlo”;

- *Mira, camarada, si no andamos listos de aquí no hay quien salga*⁵¹ > Senti, compagno, se non siamo svegli, da qui è impossibile uscire;

⁴⁸ A. ALESSANDRO, *La traduzione delle unità fraseologico-pragmatiche nel registro colloquiale informale: enunciati pragmatici e idiomatologico-pragmatici in Mai sentita così bene e Historias del kronen*, in *Italianisti in Spagna, ispanisti in Italia: la traduzione*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 30-31/10/2007), a cura di P. R. Piras, A. Alessandro, D. Fiormonte, Roma, Edizioni Q, 2008, pp. 91-116, cit. alle pp. 109-10. Sul tema cfr. i vari studi di G. CORPAS PASTOR, e in particolare *Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología*, in ID., *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, pp. 275-310 e il recente S. SCHELLHEIMER, *La función evocadora de la fraseología en la oralidad ficcional y su traducción*, Berlino, Frank & Timme, 2016.

⁴⁹ Cfr. la suddetta edizione spagnola, p. 18.

⁵⁰ Ivi, p. 19. *Ni por esas*: «*De ninguna manera, de ningún modo*» (*Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, 23ª edición, in www.rae.es; ultima consultazione 2/12/2016). Nelle citazioni successive indichiamo il dizionario con la sigla DRAE. Facciamo ricorso all'edizione accademica del 1939 (quella più prossima alla data di composizione del racconto) solo nei limitati casi in cui la definizione diverge leggermente da quella attuale.

⁵¹ Cfr. l'edizione spagnola citata, p. 38.

- *Así que no hay otro remedio que dar la barba*⁵² > Allora non c'è altro rimedio che mettere fuori il muso;

- *Si te dice blanco, es que es blanco, ¡no hay que darle vueltas!*⁵³ > se ti dice bianco, vuol dire che è bianco, è inutile pensarci su!;

- *¿A santo de qué me viene con el cuento...?*⁵⁴ > Ma perché diavolo mi tira fuori 'sta storia...? [Qui, di nuovo, la colloquialità può essere amplificata dall'aferesi dell'aggettivo «questa», forma non corretta tipica della lingua parlata];

- *¡Que ni pintado! Se dijo Atanasio*⁵⁵ > Alla grande! Si disse Atanasio;

- *Ya ves tú... ¡Hoy!... ¡La madre que me ha parido!*⁵⁶ > Ma come? proprio oggi... Accidenti a me! [«*La madre que me ha parido*» (o «*me parió*») è una locuzione molto frequente anche nello spagnolo odierno, che assume sfumature diverse a seconda del tono e del contesto. Qui indica rammarico e delusione, che il parlante sfoga imprecaando contro se stesso. La possibile traduzione deve essere un'esclamazione del tipo di quella proposta, che esprima questo sentire in un modo colloquiale, ma senza sfociare nel volgare].

Altre locuzioni mettono in contatto ancora di più con elementi specifici della cultura di partenza, come in questo passaggio: «*A ver qué dicen ellos [...] Y a ligar el pase*»⁵⁷. La battuta è pronunciata da Atanasio: i miliziani hanno appena respinto un assalto ma sono in attesa che il fuoco dei cannoni nemici («*ellos*») riprenda. Secondo il DRAE *pase* indica «*Cada una de las veces que el torero, después de haber llamado o citado el toro con la muleta, lo deja pasar, sin intentar clavarle la espada*» mentre dà la seguente definizione dell'accezione taurina di *ligar*: «*Ejecutar los pases o suertes sin interrupción aparente*». L'espressione, quindi, indica il movimento del torero per schivare ripetutamente l'animale. Si tratta di una delle numerose locuzioni della tauromachia passate con significato figurato al linguaggio quotidiano. La traduzione presenta alcune difficoltà, essendo uno dei settori culturali dove più è evidente l'impossibilità di sovrapposizione tra le due lingue, vista la pressoché totale assenza in italiano di lessico specifico e del necessario bagaglio culturale nei suoi

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Ivi, p. 49.

⁵⁴ Ivi, p. 51.

⁵⁵ Ivi, p. 41. *Que ni pintado*: «(Estar, Venir) Muy adecuado» (M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2007).

⁵⁶ Cfr. edizione spagnola cit., p. 63.

⁵⁷ Ivi, p. 18.

parlanti. Le scelte possono essere varie: da una mera riproduzione semantica («E andiamo avanti») a un'espressione che tenti di conservare contemporaneamente sia il significato sia l'immagine e, di conseguenza, la forte carica emotiva dell'enunciato. Il vuoto linguistico e culturale può essere colmato allora da una frase come: «Vediamo cosa dicono loro [...] E continuiamo la corrida». In questo modo, anche se generalizzato, si mantiene il riferimento alla tauromachia senza dare un tono troppo didascalico o argomentativo, poco adatto al contesto situazionale e alle necessità ritmiche del dialogo. Si potrebbe optare per una scelta ancora più letterale, del tipo «E continuiamo a schivare il toro» che potrebbe però risultare ambigua e limitare l'efficacia della battuta.

Anche nella traduzione dell'unico vero e proprio *refrán* presente nel testo è preferibile una resa cognitiva a una letterale. La massima – consueto strumento letterario per identificare il parlato basso – è messa in bocca ancora una volta ad Atanasio: «*Después de muerto el burro, la cebada al rabo, camarada*»⁵⁸. La traduzione più appropriata pare: «È come chiudere la stalla quando i buoi sono scappati, compagno». Anche se costringe a un leggero ampliamento della frase, conserva, infatti, una comparazione molto simile a quella originale e al suo spiccato sapore popolare. Scartiamo, quindi, altri detti italiani semanticamente vicini come «dopo la morte non val medicina» o «è come piangere sul latte versato».

3.3 Elementi culturali

Gli ultimi esempi riportati impongono di nuovo al traduttore di muoversi tra tecniche stranianti o addomesticanti e rendono esplicito il suo ruolo di mediatore tra le due culture. Ciò è evidente soprattutto quando il racconto presenta elementi legati direttamente al contesto storico, che palesano la doppia distanza – temporale e spaziale – che separa *El Capitán Javier* dalla sua traduzione. Il traduttore deve essere innanzitutto in grado di cogliere questi riferimenti; non si avranno dubbi, allora, nel

⁵⁸ Ivi, p. 30.

tradurre «camarada» con ‘compagno’: così si chiamavano infatti tra loro i repubblicani, specialmente di area comunista (sarebbe erroneo il traduttore ‘camerata’, anche se si parla di un battaglione). Allo stesso modo il «*mono*» è la ‘tuta operaia’ che indossavano i miliziani, i «*señoritos*» sono i ‘signorini’ – i ricchi schierati con Franco – il «*folletín*» è il «pamphlet di propaganda» ecc.

Il narratore fa sfoggio anche di un vasto repertorio lessicale che riguarda più da vicino la sfera militare, un mondo che l’autore conosceva bene per la propria esperienza diretta, come dimostra l’elenco che segue (con relativa traduzione):

Obús > obice; *boina* > basco; *cuadros de mando* > quadri di comando; *plan de combate* > il piano della battaglia; *tableteo* > tambureggiamento; *panoplias* > panoplie; *flanco izquierdo* > fianco sinistro; *escalón avanzado* > scaglione avanzato; *en las líneas* > sulle linee; *retaguardia* > retroguardia; *subsector* > sottosettore; *batallones de refuerzo* > battaglioni di rinforzo; *tenientes* > tenenti; *baterías* > batterie; *municiones* > munizioni; *manta* > mantella.

La terminologia può essere ancora più specifica. In questi casi è necessario mantenere una certa precisione che, oltre a restituire un elemento essenziale del narrato, evidenzia il contrasto linguistico/culturale tra il narratore (e Javier) e i miliziani, che – come si è visto – utilizzano un linguaggio colloquiale per definire gli stessi oggetti e le stesse azioni. Vediamo alcuni casi:

- *se sintieron zumbar los cascos de metralla*⁵⁹ > si sentirono sibilare le schegge della bomba;

- *Juan se incorporó rápidamente, se interpuso en su puntería y arrojó una bomba*⁶⁰ > Juan si alzò rapidamente, si frappose alla sua linea di tiro e lanciò una bomba;

- *metralladora ya enfilada hacia Juan*⁶¹ > mitragliatrice già puntata verso Juan;

⁵⁹ Cfr. l’edizione spagnola cit., p. 12. *Cascos de metralla*: «Trozo de bomba, proyectil o similar que ha explosionado» (DRAE).

⁶⁰ Cfr. ed. spagnola cit., p. 36.

⁶¹ *Ibidem*. *Enfilar*: «Colocar la artillería al flanco de un frente fortificado, de un puesto o de una tropa, para batirlos con fuego directo» (DRAE).

- Durante el corto tiempo empleado por Atanasio en su rápido reconocimiento, Javier permaneció tumbado, caído en el suelo⁶² > Nel breve tempo che Atanasio aveva impiegato per la sua rapida ricognizione, Javier era rimasto steso, buttato a terra;

- Yo que tú mandaba un enlace a los del río⁶³ > Fossi in te manderei una staffetta a quelli del fiume;

- Javier, a pesar suyo abrió el sobre [...]. Nada. Allí no se hablaba de otra cosa que de la necesidad absoluta de “rehacer línea a todo trance, con sus propios elementos”⁶⁴ > Javier, suo malgrado, aprì la busta [...] Niente. Lì non si parlava d’altro che dell’assoluta necessità di “rifare il fronte ad ogni costo, basandosi solo sui suoi effettivi”;

- ¡Copados! ¡Estamos copados!⁶⁵ > Circondati! Siamo circondati!

Tuttavia, bisogna anche ricordare che si tratta di una traduzione di letteratura e non di un manuale militare, e che, di conseguenza, l’immediatezza della comprensione può essere più importante rispetto al valore “archeologico” o enciclopedico di un’espressione. Talvolta, allora, si può optare per una specificazione o una leggera generalizzazione: «capote»⁶⁶ > «drop militare»; «Plana Mayor de un batallón»⁶⁷ > «Stato Maggiore di un battaglione»⁶⁸. Secondo lo stesso principio in due occasioni, a contatto con riferimenti poco trasparenti, è conveniente aggiungere un sostantivo neutro: «máuser»⁶⁹ > «fucile mauser»; «el 10 y medio que debía apoyarles»⁷⁰ > «l’obice 10 e mezzo che doveva appoggiarli». Si tratta, come si vede, di casi isolati e che non inficiano il flusso narrativo. Lo stesso può essere fatto anche

⁶² Cfr. ed. spagnola cit., p. 38. «Reconocimiento (también exploración) es un término militar y médico que denota la exploración dirigida a la obtención de información» (DRAE).

⁶³ Cfr. edizione spagnola cit., p. 39.

⁶⁴ Ivi, p. 55.

⁶⁵ Cfr. edizione spagnola, p. 61. Copar: «Sorprender o cortar la retirada a una fuerza militar, haciéndola prisionera» (DRAE, 1939, 16ª ed.).

⁶⁶ Cfr. ed. spagnola cit., p. 11.

⁶⁷ Ivi, p. 12.

⁶⁸ Plana mayor: «Conjunto y agregado de los jefes y otros individuos de un batallón o regimiento que no pertenecen a ninguna compañía; como coronel, teniente coronel, tambor mayor o cabo de tambores, etc.» (DRAE, 1939, 16ª ed., definizione poi ampliata in edizioni successive). Qui non pare fondamentale ricercare l’equivalente di questa unità nell’esercito italiano degli anni Trenta: ciò obbligherebbe a pericolosi trasferimenti interculturali e a rischi di incomprensibilità. Il traduttore più vicino, che concilia facilità di lettura e tecnicismo, è Stato Maggiore: «milit., complesso di ufficiali qualificati posti alla guida di grandi unità in collaborazione con i relativi comandanti» (T. DE MAURO, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000).

⁶⁹ Cfr. edizione spagnola cit., p. 14.

⁷⁰ Ivi, p. 34.

per specificare due allusioni storiche che dovevano suonare palesi a un lettore spagnolo del tempo ma non a quello italiano di oggi:

- *Y entonces – seguía Atanasio –, les damos las que queramos: como en la Montaña, ya ves tú*⁷¹ > E allora – continuava Atanasio – gliele diamo di brutto, come alla caserma Montaña, te lo dico io. [Allude, evidentemente, alla caserma di Madrid dove il 19 luglio del 1936 i militari insorti diedero inizio al golpe nella capitale, soffocato prontamente dalle milizie popolari e dalle forze leali al governo].

- *Y Atanasio, jugándose el todo por el todo en la corazonada, agregó todavía: “El de Octubre”*⁷² > E Atanasio, giocandosi il tutto per tutto con quel *presentimento*, aggiunse ancora: “Quello del Battaglione Ottobre”. [Si aggiunge la parola «Battaglione» la prima volta che si fa riferimento a «*Octubre*». È questo l’unico caso in cui andrebbe tradotto un nome proprio: solo così, infatti, il lettore italiano coglie senza possibili ambiguità l’evidente richiamo alla Rivoluzione Russa e quindi alla connotazione ideologica della milizia].

Va citato, infine, un altro caso che non riguarda il linguaggio bellico ma presenta ugualmente difficoltà dovute all’incontro fra orizzonti culturali diversi: «*¡Eh!, un momento. ¡Quietos!... Atención al pajarito!*»⁷³. La frase è pronunciata da Juan mentre carica il fucile e fa fuoco sul nemico. Si riferisce al fatto che in quegli anni i fotografi portavano con sé un piccolo uccellino di bronzo per attirare l’attenzione dei bambini e farli guardare verso l’obiettivo. L’espressione si è conservata in spagnolo ed è ancora comprensibile anche se probabilmente il parlante ne ignora l’origine. Ciò non è successo, invece, in italiano. Per questo una resa letterale («guardate l’uccellino») sarebbe poco chiara e necessiterebbe di una nota esplicativa, compromettendo la riuscita della frase scherzosa. La traduzione del passo deve invece mantenere l’effetto comico con una formula che non modifichi l’allusione alla fotografia né crei anacronismi. Una buona soluzione è allora optare per formule più generiche, come: «Ehi, un attimo. Fermi!... Un bel sorriso!».

⁷¹ Ivi, p. 46.

⁷² Ivi, p. 48.

⁷³ Ivi, p. 14.

Conclusione

Alla luce di quanto visto, si può concludere che per tradurre *El Capitán Javier* va seguito un doppio binario: da un lato si deve tentare di mantenere per quanto possibile i caratteri stilistici, le varietà di registro, le peculiarità lessicali della prosa dell'autore, evitando cioè di sacrificare ogni aspetto in nome della facilità di lettura. Dall'altro, tuttavia, alcuni interventi di adattamento sembrano indispensabili sia per esplicitare riferimenti culturali sia per rendere perspicua la struttura sintattica in linea con criteri comunicativi. Un'eccessiva soggezione nei confronti del testo di partenza e strategie votate alla mera conservazione ridurrebbero infatti la traduzione a un calco poco fruibile dal punto di vista narrativo.

In questo processo di attualizzazione non va dimenticato che il racconto deve essere trasferito in un nuovo contesto socioculturale, oltre che linguistico. È soprattutto il lettore a essere cambiato nel corso degli anni, come insegna il fallimento del borghese Pierre Menard nella sua traduzione del *Don Quijote*. La traduzione, infatti, soggiace all'usura del tempo in modo ancora più evidente rispetto al testo letterario originale. Non ci può essere quindi una traduzione senza esperienza storica, e per la resa interlinguistica è ancora più evidente ciò che scrisse Ezio Raimondi a proposito della poesia: «È vero che dalla poesia nasce la poesia, ma in questo tracciato si devono anche aprire delle finestre sul mondo. La poesia nasce dalla poesia, ma intorno c'è anche il mondo, ed è il mondo che cambia»⁷⁴.

Andrea Bresadola

Parole-chiave: Arturo Serrano Plaja; *Colloquial language*; *Prose fiction*; *Spanish Civil War Translation*; Linguaggio colloquiale.

⁷⁴ E. RAIMONDI, *Le metamorfosi della parola: da Dante a Montale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 77.

Poesie in forma di “bomba”.

Cronaca, limiti e risorse della traduzione di poesia cilena contemporanea

Queste pagine nascono da un’esperienza concreta, *comprometida* della traduzione che ha avuto al centro la diffusione in Italia della poesia cilena più recente e che ha conosciuto un ritorno abbastanza marcato sul fronte dell’attualità culturale, così come su quello della comunicazione e sperimentazione artistica. Parliamo di un impegno letterario e traduttivo evocato fin nel titolo dal rimando, in filigrana, a un autore militante per vocazione come Pier Paolo Pasolini, che da sempre ha sottolineato il valore fondativo e insieme eversivo della poesia; e non solo della lirica vera e propria, ma della creatività in generale, attività che scardina i parametri della vita ordinaria e della comunicazione stessa, luogo della riflessione in controluce e insieme lampo, deflagrazione di lucidità e pensiero in tempi di inclemenza e di apatia. Da qui, dunque, queste poesie “in forma di bomba”, esplosioni, come diremo, di motivi, stili, passioni, punti di vista di un altro mondo – quello cileno, in questo caso, proprio agli antipodi della vecchia Europa – che fanno tremare anche il nostro, che propongono nuovi codici e soprattutto nuovi scenari dell’espressione artistica; ma anche vere e proprie “bombe” di carta, piovute su piazza del Duomo a Milano il 26 settembre 2015 durante una delle manifestazioni più suggestive dell’Expo, e cioè il *bombardeo poético* della città organizzato dal Padiglione del Cile con migliaia e migliaia di testi lirici che sono stati lanciati sul capoluogo lombardo e hanno lasciato a bocca aperta chiunque vi abbia assistito¹.

L’approccio militante, inoltre, in questo caso non riguarda primariamente i temi e le idee interne ai testi, ma proprio le forme del comunicare, le scelte funzionali alla promozione della pratica lirica di un paese straniero in Italia. Il che comporta un coinvolgimento attivo e plurale di tutte le parti in causa e contempla tanto la

¹ Il video ufficiale dell’evento è attualmente disponibile anche su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3NwVqXwzE7E> (ultima consultazione: 10/10/2016).

responsabilità intellettuale quanto quella logistica, politica ed economica: il *caso* su cui riflettiamo infatti trae origine da un'occasione pubblica, da un evento di risonanza internazionale come l'Esposizione Universale, nel cui ambito, accanto a pubblicità e prodotti di ogni genere, ha trovato un proprio, particolarissimo spazio anche la poesia. E non la poesia in generale, che secondo un gusto vulgato e deteriore rappresenterebbe una sorta di emblema di eccellenza spirituale valido per tutte le stagioni, bensì quella di un paese concreto, il Cile, che ha scelto di esporre se stesso attraverso la propria produzione lirica. E ancora: non quella più nota e celebrata in giro per il mondo, da Gabriela Mistral a Pablo Neruda fino a Nicanor Parra, ma quella dei suoi ultimi anni, da dopo la dittatura ai giorni nostri, quella che nasce da un'attività critica costante, rivolta sia al passato sia al presente, e da una serie di esperimenti inediti e stimolanti². Il tutto con una regia “non governativa”, ma orchestrata da un collettivo artistico – il *Colectivo Casagrande* (loscasagrande.org) – tutt'altro che omogeneo al suo interno e tutt'altro che ortodosso rispetto a specifiche “visioni” della letteratura (e della propria nazione) diffuse in patria. Da qui il coraggio di un'iniziativa che a monte ha previsto l'accettazione della proposta e del budget di spesa, la selezione richiesta a ogni operazione antologica, la versione in italiano delle liriche e infine la divulgazione di queste ultime nell'ambito delle manifestazioni legate all'Expo. Ne è nato un impegno plurale da parte degli organizzatori, che hanno dovuto in prima istanza reperire i fondi per mettere a punto l'operazione nel suo complesso, contattare le rappresentanze diplomatiche per ottenere i permessi necessari, affittare un elicottero per il lancio delle “bombe” poetiche sulla città, trovare e retribuire il traduttore e il tipografo, filmare l'evento e realizzare il video ufficiale e infine promuovere il tutto in vista di ulteriori azioni future.

² Questo l'elenco degli autori coinvolti: Pedro Araya; Antonio Arévalo; Guido Arroyo; Sebastián Astorga; Luz María Astudillo; Matías Ayala; Isabel Baboun; Martín Bakero; Santiago Barcaza; Cristóbal Bianchi; Miguel Eduardo Borquez; David Bustos; Julio Carrasco; Juan Carreño; Carlos Decap; Gloria Dunkler; Carmen García; Yanko González; Ernesto González Barnert; Graciela Huinao; Verónica Jiménez; Alejandra Llanquipichún; Faumelisa Manquepillán Calfuleo; Diego Maquieira; Julieta Marchant; Juan Pablo Mellado; Jaime Araya Miranda; Ginés Olivares; Valentina Osses; Yuri Pérez; Jorge Polanco; David Preiss; Joaquín Prieto; Natalia Rojas; Rafael Rubio; Juan Santander; Elly Camila Scarcella; María José Viera-Gallo.

Chi scrive è stato il traduttore dei testi lirici sparsi su piazza del Duomo, testi che hanno appena visto la luce nel volume celebrativo³; quasi obbligata è pertanto la prospettiva militante di queste pagine, in cui il resoconto prevale sull'analisi, l'immediatezza sulla ricerca, l'impatto emotivo e comunicativo sull'analisi critica. Ed è un impegno che si manifesta nell'atto in se stesso e in tutte le sue declinazioni simboliche e metaforiche; per le più diverse suggestioni evocate e anche per la "sovversività" connessa con un bombardamento in cui la poesia, strumento di vita e armonia, si sostituisce a missili e granate, dispositivi di morte e discordia. Per non parlare del contenuto delle singole liriche, in cui ovviamente campeggiano le idee e le concezioni del mondo e della letteratura più disparate, da quelle più tradizionali a quelle più trasgressive.

Nel caso specifico, tuttavia, come dicevamo, si è trattato principalmente di una "militanza" nella traduzione: il nostro lavoro infatti non si è legato all'ideazione del progetto o alla selezione dei testi – né tantomeno alla logistica –, ma si è riversato nella versione delle liriche a beneficio del pubblico italiano, e ciò secondo modi e tempi molto diversi rispetto alle consuetudini dell'attività accademica. Di alcune modalità e difficoltà di realizzazione delle traduzioni diremo rapidamente più avanti, ma per esempio, per quanto attiene alla tempistica, evidenziamo fin d'ora come tra l'incarico e la consegna siano trascorse solo poche settimane (dalla metà di luglio agli ultimi giorni di agosto) e come l'invio dei testi al traduttore sia avvenuta in varie *tranches* a seconda delle decisioni estemporanee da parte dei coordinatori in merito agli autori e alle liriche, all'estensione e al formato da dare all'insieme, a costi e tempi richiesti dalla tipografia. Ne è scaturito un lavoro di traduzione *in fieri*, con accelerazioni e frenate, revisioni e rimesse urgenti, necessità di scelte perentorie e ripensamenti limitati ai materiali ancora non spediti al tipografo. Per la prima volta ci siamo trovati a lavorare con una pressione che non era quella classica di qualsiasi incarico editoriale, gestito tra una poetica definita, opzioni traduttive ponderate, tempi di consegna prestabiliti ecc. Nel caso del *bombardeo* milanese, al contrario, tutto si è

³ CASAGRANDE, *Pioggia di poesie su Milano / Bombardeo de poemas sobre Milán*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2016.

svolto in grande velocità, in un *vaivén* di testi originali e versioni italiane tra Roma, Milano e Santiago del Cile complicato ulteriormente dal fuso orario e dalla diversa alternanza delle stagioni (l'operazione si è svolta tutta nei mesi in cui alle nostre latitudini è piena estate, tra migrazioni familiari, palette, secchielli ecc.).

Eppure, come dicevamo, è proprio grazie a episodi come questo che è possibile offrire una visione realmente *comprometida* dell'esperienza del tradurre, più che della poesia, della sua vocazione e delle sue tendenze. Si tratta di illustrare le dinamiche della costruzione di un progetto culturale, ma soprattutto di svelare meccanismi e metodi di lavoro, rapporti “diplomatici” ed economici tra le parti coinvolte; e si riesce altresì a raccontare come nasce e si sviluppa la traduzione poetica in quello che viene fatto apparire da più parti come un “secolo senza poesia”, un *siglo XXI* che coltiva il primato assoluto della narrativa e di ogni sorta di fiction e pare aver bandito tutta la complessità e la forza – l'esplosività, appunto – che anima la lirica di ogni tempo e luogo, che la rende ancora un elemento strutturale di ogni nazione, di ogni civiltà. Proprio la traduzione, al di fuori del *main-stream* editoriale e al netto dei puristi e degli intransigenti (quelli che dicono che la poesia non si può tradurre), è chiamata a darle voce, a diffonderla e a farla conoscere al di fuori dei confini linguistici e geografici di ogni terra.

Questo è dunque il racconto di un'esperienza reale, ed è giusto narrarlo con il linguaggio e le categorie della realtà, o per meglio dire del realismo, spogliando l'operazione di ogni tentazione di compiacimento o piaggeria. È solo in questo modo che si può proporre una sorta di *Realpolitik* del lavoro traduttivo, che inesorabilmente sfocia anche in una denuncia di quella che possiamo divertirci a definire la sua “real-economik”, con la sottolineatura inevitabile del fatto che ogni operazione culturale dipende da finanziamenti ed elargizioni di vario tipo, presuppone dei costi, prevede il coinvolgimento di professionisti, contempla le esigenze dell'editoria e dei librai ecc. E, in un contesto contraddistinto appunto da penuria di danari e di lettori e da un lavoro che dà spesso una scarsa visibilità sia a chi commissiona sia a chi traduce, al contrario un evento come quello del *bombardeo* milanese ha rappresentato qualcosa

di inedito e dirompente, la ricerca di una popolarità ormai inconsueta per la poesia e a cui è giusto dare risalto. Del resto, la traduzione rivolta agli autori pienamente contemporanei, il più delle volte legata a fondi e progetti di ricerca, all'attività di riviste militanti e di editori coraggiosi è sempre quella più stimolante e originale, ma anche quella più ingrata, poiché tante sono le difficoltà che essa incontra: scarsità di diffusione e di pubblico, problemi di diritti e di edizione, budget ridotto o assente, scarsa "vendibilità" del prodotto. Sia come sia, di certo l'operazione cilena è stata un espediente interessante e praticamente inedito in Italia per dare l'assalto alla fortezza di silenzio che circonda la pratica lirica e per dare conto della poesia d'oggi in un contesto altro e in un'occasione ufficiale ad alta frequenza e visibilità.

Tra l'altro, è giusto sottolineare come dal cielo non siano state scagliate solo liriche di scrittori cileni tradotte in italiano, ma anche testi di autori italiani tradotti in lingua spagnola dalla poetessa venezuelana Carmen Leonor Ferro⁴, nell'ambito dunque di un discorso di reciprocità, di una comune patria letteraria al di là di ogni bandiera. E, più che di una patria, probabilmente è il caso di parlare qui di un comune "esilio" letterario, visto che la poesia, come ricordavamo, rimane un genere perlopiù emarginato dall'editoria di mercato, dai grandi festival e dalle kermesse più rappresentative. Nonostante ciò, proprio a partire da una condizione di minorità, di marginalità strutturale⁵, il bombardamento su piazza del Duomo ha fatto irrompere con forza la poesia sulla scena dell'attualità, tra un pubblico, sì, inconsapevole e rapito più che altro dallo shopping di un sabato pomeriggio qualunque, ma inevitabilmente sorpreso e investito dalla prepotenza di un canto che lo invade dal cielo, che si impone sull'uomo dall'altezza fisica dello spazio, dalla necessità di

⁴ Carmen Leonor Ferro è poetessa e traduttrice e cura, per i tipi dell'editore Raffaelli di Rimini, la collana «Poesía», ideata per diffondere in Italia alcuni tra i più significativi autori di Spagna e dell'America di lingua spagnola. In castigliano ha tradotto, tra gli altri, autori come G. UNGARETTI, *La alegría*, Caracas, Museo Jacobo Borges, 1996; S. PENNA, *Poemas*, Caracas, Ediciones Luna Nueva, 2000; A. POZZI, *La puerta que se cierra*, Caracas, Ediciones Luna Nueva, 2004; e, recentemente, anche C. DAMIANI, *Héroes y otros poemas*, Madrid, Pre-Textos, 2016.

⁵ Oggi, al cospetto delle nuove strategie di marketing e politica editoriale, è sempre più il caso di riconsiderare in maniera profonda la visione di G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. it. di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1975 (ed. orig.: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975).

andare in fondo all'essere e alle cose che la lirica di ogni epoca non ha mai smesso di coltivare. Per tornare speditamente alla cronaca, non c'è stato spettatore che non sia accorso a raccogliere i volantini che piovevano da tutte le parti, che non abbia letto anche solo per curiosità i versi⁶, che non abbia tenuto con sé dei “reperti” dell'avvenimento che magari rileggerà con calma o getterà semplicemente nel bidone della differenziata. Perché non bisogna farsi troppe illusioni: la gran parte degli astanti è stata mossa più dall'originalità della manifestazione che dai suoi contenuti, e, se è vero che ben venga ogni mezzo pur di riavvicinare gli uomini alla letteratura, d'altro canto va anche detto che probabilmente il medesimo interesse sarebbe stato destato anche dal lancio di una qualsiasi pubblicità e ancor più da una pioggia di buoni sconto su prodotti di vario tipo.

Tuttavia, fatte salve queste considerazioni positive e negative, forse è il caso di guardare il bicchiere mezzo pieno e pensare che per lo meno diverse centinaia, migliaia di persone in un pomeriggio di inizio autunno sono state travolte dalla poesia. Per una volta, la provocazione di massa ha riguardato una manifestazione strettamente letteraria invece di una manovra politica, di un fenomeno *social*, del vezzo volgare di un *famosillo* o di qualche marchio industriale in cerca di nuovo pubblico. Si è trattato di fatto di una grande performance poetica, di uno spettacolo inatteso e suggestivo che senz'altro ha lasciato traccia in chi vi ha assistito. “Io c'ero”, si dice di solito in queste occasioni, tra le persone in strada incantate da questa nevicata di versi, eccitate dall'idea di conservare qualcosa di questi fiocchi di poesia; per molti, lo ripetiamo, saranno stati giusto un souvenir o qualcosa da buttare nel secchio, ma altri li avranno conservati, rimuginati, regalati. Sicuramente, qualcuno avrà pensato che la poesia ancora esiste, sebbene nascosta, occultata perfino da buona parte del mondo delle lettere; che ancora può parlare alla mente e al cuore di chi è disposto ad ascoltare. È un discorso culturale, una scommessa in nome del fatto che al giorno d'oggi, forse, la sede per “lanciare” un poeta o un'intera nazione poetica non è più l'accademia o la libreria, ma la pubblica piazza; paradossalmente, è quanto

⁶ In questo senso, si veda ad esempio il video realizzato da Rai-Expo per l'occasione: <http://www.expo.rai.it/pioggia-di-poesie-su-milano> (ultima consultazione: 12/10/2016).

accadeva in un passato lontano, nei certami, nelle disfide a suon di versi, in cui anche il popolo era coinvolto a suo modo, traendo dalla disputa e dal canto quanto era nelle sue possibilità e nelle sue corde e dimenticando tutto il resto. A questo principalmente è servito l'evento milanese, a far detonare qualcosa in chi c'era, a ricordare al mondo che la poesia è viva, si scrive, si traduce, si può leggere in strada e si può perfino gettare via.

Un *bombardeo poético* porta comunque con sé anche tutta una serie di implicazioni metaforiche e simboliche. È superfluo stare qui a ricordare come il messaggio dal cielo identifichi da sempre un contatto tra la dimensione celeste e quella terrestre in un itinerario che prima di tutto ha a che fare con l'antropologia culturale, con una visione della *poiesis* di matrice ancestrale, poi recuperata in età moderna, tra gli altri, dal magistero vichiano e dai romantici. È un discorso sull'ispirazione che parte da Platone e arriva fino a Heidegger. Così come pure, sul piano della contemporaneità novecentesca, i fogli volanti hanno contraddistinto la propaganda nelle sue sfumature più accese e feroci, un veicolo incombente di catechismi di ogni ordine e grado, dalla predicazione all'oltraggio più aspro.

Ebbene, in un contesto tanto ricco di suggestioni rientra a pieno titolo anche il lancio di poesie sotto un'egida circolare, dalla terra al cielo e di nuovo alla terra, e il movimento triadico risponde all'esigenza dell'uomo di cercare il divino per poi riscoprirlo. Che si chiami arte, poesia o anche solo spirito, che appunto, come voleva Hegel, si invera nei più diversi ambiti dell'essere e della storia, qui poco importa; importa piuttosto la ricerca di uno scuotimento, di una detonazione che risvegli la coscienza – felice o infelice non sta a noi dirlo – dell'umanità a fronte dell'esperienza artistica, la quale a sua volta sfrutta tutte le opportunità offerte dall'umano sentire. Gli spettatori, volenti o nolenti, sono stati provocati e trascinati in una performatività assoluta, che ha coinvolto la sfera sensoriale della vista, dell'udito, del tatto perfino, prescindendo dall'identità dei singoli (come autori e come fruitori). Si è trattato di una monumentale opera comune – non è un caso che sia stata organizzata da un collettivo di artisti –, di un gesto moltiplicato al di là di un anonimato di facciata per

prendere corpo invece tra le mani di chi è stato disposto ad accoglierne il messaggio, a riceverlo in una caduta libera quanto la vocazione di ogni testo. Sì, perché a corollario di ciò va detto che le liriche scelte per il lancio non avevano temi o motivi predeterminati, non si originavano da una concezione della poesia “organica” a un qualche sistema, da un movimento ben preciso e riconoscibile; all’opposto, e lo testimonia senza ubbie chi ha tradotto i vari testi, la selezione non ha seguito puntuali criteri di poetica e men che meno direttive ideologiche, offrendo di fatto agli astanti un campione assortito della produzione cilena degli ultimi decenni. Come vedremo a breve attraverso qualche esempio, modi e stili sono stati i più differenti, e il *bombardeo* ha incarnato davvero un’opera polifonica, un’esperienza inedita a beneficio di uno spettatore reale, o per meglio dire casuale, senz’altro non ideale. È stato, a suo modo, un momento di arte sintetica, di sinergia creativa tra poesia, coreografia e visionarietà, con la regia del collettivo latinoamericano e secondo una modalità che i suoi membri hanno già esportato e sperimentato in altri luoghi del mondo, dall’America latina all’Europa, in cerca di uno spazio, di un territorio ancora fertile per la poesia⁷. A ben vedere tutto si è fatto opera, dal tramonto dietro il Duomo all’elicottero roteante sulla storica piazza che tanto sarebbe piaciuto ai futuristi, dalla pioggia di versi che ha investito i passanti alla perplessità iniziale e allo spaesamento urlante di questi ultimi, dalla curiosità festosa alla lettura improvvisata dei versi a cui si sono dedicati molti dei presenti.

Dicevamo della pluralità di istanze che domina quest’antologia “celeste” e, in effetti, diversi e anche molto distanti tra loro sono modi e forme dell’espressione lirica. Per ragioni di spazio non possiamo qui dilungarci in un’analisi puntuale dei testi o anche solo di quelli più significativi, ma resta il fatto che il *Colectivo Casagrande*, pur nell’opinabilità propria di ogni selezione antologica, ha saputo fornire un campionario sufficientemente ampio della lirica cilena degli anni a noi più vicini. Una poesia che per parecchio tempo si è fatta sia dentro sia soprattutto fuori dal Cile, a causa del regime di Pinochet e dei suoi strascichi, circostanza che ha

⁷ I video ufficiali degli altri *bombardeos* curati dal *Colectivo Casagrande* sono disponibili sul sito dell’associazione (loscasagrande.org) alla voce «*bombing of poems*».

obbligato in buona parte gli autori o a “rifugiarsi” in una poesia affrancata da qualsiasi risvolto politico e sociale oppure, al contrario, ad abbandonare il paese in cerca di nuova linfa letteraria ed esistenziale, dando vita a un’esperienza che per anni ha portato con sé ferite e valori dell’esilio, della migrazione e della denuncia. Questa lirica dell’esilio è forse la variante più conosciuta della poesia del Cile all’estero, tuttavia una certa esplosività, sempre per camminare sul filo della metafora, è presente anche nella produzione più recente, quella degli autori più giovani, nati negli anni Settanta e formatisi definitivamente oltre i limiti cronologici della dittatura, aperti alla sperimentazione di un tipo di letteratura scevro dal coinvolgimento ideologico dalla parte dei vinti o dei vincitori. E una forte carica emotiva si accampa anche nella poesia di matrice indigena, quella *mapuche*, che racconta di una vocazione naturalistica e “primitiva” che risale fino alle origini delle civiltà amerindie e che a suo modo ha da sempre rappresentato un’alternativa alla cultura ufficiale. Insomma, per noi che la leggiamo dall’altro emisfero quella cilena è una poesia vivace sia per la sua appartenenza a una tradizione condivisa sia per la sua specificità e originalità, per la “novità” di ritmi e contenuti tutt’altro che ortodossi. È questo, con ogni probabilità, il maggior merito di chi ha operato la selezione: scegliere, sì, naturalmente, ma non sulla base di gusti o idee preconcepite, bensì offrendo, come è giusto fare in una fiera, un campionario vasto e differenziato ad uso dei più diversi fruitori.

La poesia è da sempre una “bomba” anche nelle mani del traduttore, e lo è perché non è facile comprenderla appieno, coglierne le risorse linguistiche e retoriche interne, quelle proprie di ogni idioma, di ogni cultura, e soprattutto perché è arduo riplasmarla, riproporla in un contesto di arrivo che spesso adotta categorie e registri distinti. È il problema della pertinenza, dell’adeguatezza di ogni operazione traduttiva⁸, di quell’equilibrio precario che si trova solamente quando si riesce a

⁸ Sul concetto di adeguatezza e sulla sua produttività in sede traduttologica, cfr., tra gli altri, il recente studio di F. ERVAS, *Equivalenza ed adeguatezza pragmatica nella traduzione*, in *I luoghi della traduzione. Le interfacce*, Atti del XLIII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI) (Verona 24-26 settembre 2009), a cura di G. Massariello Merzagora, S. Dal Maso, vol. I, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 53-64.

mediare tra testo-fonte e testo-meta, “fedeltà” e “infedeltà”, *source* e *target*, prospettiva *foreignizing* o *domesticating*. Ed è un problema che risalta ancor di più al cospetto del genere lirico, nella complessità del suo apparato ritmico e stilistico, del suo denso sistema di significazione, tra tropi e figure, tra suono e senso, in un confronto serrato con i testi e anche con lo scetticismo *blasé* dei “negazionisti”, dei sostenitori dell’intraducibilità della lirica, che contano su una lunga tradizione e sono sempre in buona compagnia. La realtà, però, è che la poesia si è sempre tradotta e si continua a tradurre, e ancor di più negli ultimi decenni, quando finalmente il testo tradotto ha acquisito anche in chiave teorica una propria autonomia e una propria riconoscibilità. La versione poetica vale quanto la poesia stessa, in quel gioco di simmetrie flessibili tra ciò che il testo originale esprime e richiede e le risorse offerte dalla nuova lingua, dall’universo che lo accoglie. Il resto è una congerie di pro e contro, di teorie e contro-teorie che non apportano grande aiuto a chi deve tradurre un’opera letteraria, a chi la deve interpretare e riproporre secondo tempi e modi stabiliti, con uno spazio e un budget limitati, insomma a chi fa veramente il mestiere del traduttore. Un mestiere che in questo caso è lo stesso del poeta, che cerca le parole, le metafore, l’equilibrio tra significato, suono e ritmo; che sa quanto sia difficile promuovere la poesia, farla conoscere e portarla in giro.

Sul piano delle difficoltà insite nell’operazione traduttiva, come abbiamo ricordato, uno dei primi scogli incontrati è stato senza dubbio quello della rapidità con cui è stato necessario orchestrare tutto il lavoro. Come accennato, tra l’attribuzione dell’incarico e la consegna dei materiali è trascorso infatti poco più di un mese, con l’aggravante che i testi non sono stati ricevuti congiuntamente, bensì a scaglioni, circostanza che ha impedito di avere uno sguardo d’insieme e quindi di farsi un’idea esaustiva rispetto a ciò a cui si andava incontro, a modi, stili e temi. A ciò si aggiunga che la selezione di testi proposti è stata di fatto un’antologia “d’occasione” e totalmente eterodiretta. Contrariamente a quanto avviene sempre più spesso nel mondo dell’editoria di poesia, in cui chi traduce è spesso il promotore del progetto che si intende realizzare o ne è comunque a parte, in questo frangente chi

scrive è stato un mero esecutore della volontà altrui. Anche per ragioni di tempo, non vi è stato alcun confronto “tecnico” o di merito tra il traduttore e la committenza o il suo referente diretto – in questo caso il poeta Julio Carrasco, uno dei principali animatori del collettivo cileno –, né tantomeno tra il traduttore e i diversi autori. Nella fattispecie, insomma, si è dovuto fare a meno anche di una prassi ormai consolidata e vantaggiosa tanto per il traduttore quanto per il tradotto, quella del confronto diretto e della revisione incrociata, che è particolarmente utile nella versione lirica al fine della disambiguazione delle sequenze più criptiche e più dense sul piano figurale.

Un altro problema strutturale è stato poi quello dell’estrema frammentarietà dei brani – per esigenze di brevità molti erano lacerti di liriche più ampie, parti isolate all’interno di poemi ben più lunghi e articolati – nonché dell’arbitrarietà dei “tagli” effettuati, che con frequenza non consentivano una piena comprensione del testo e del generale orizzonte referenziale della lirica.

A ciò si aggiunga, infine, che gli autori sono risultati diversissimi per età, stile, contenuti ed esperienza: da qui un’autentica deflagrazione di testualità differenti che hanno messo a dura prova non solo le competenze linguistiche e culturali del traduttore, bensì il concetto stesso di “stile traduttivo”. In questa circostanza, infatti, il traduttore non è potuto entrare progressivamente in contatto con l’autore originale, digerendone tempi e modi della creazione e cercando di riproporne la piena essenza, ma piuttosto si è dovuto confrontare con una ridda di voci centrifughe, prive di un orientamento condiviso sul versante ideologico o letterario e scisse da una qualsiasi sistematicità e omogeneità. Abbiamo avuto a che fare con generi e forme anche molto divergenti, testi dalla metrica salda e compatta accanto a poemetti in prosa, versi singhiozzati accanto a sequenze lunghe e avvolgenti ecc.; così come con codici e registri antitetici, con liriche dal linguaggio aulico al lato di testi costruiti a partire dal parlato, con poesie dallo stile sorvegliato accanto ad altre dotate di un lessico e di una sintassi di matrice colloquiale. E sul piano dei contenuti si può dire la stessa cosa, giacché l’antologia milanese prevedeva liriche d’amore accanto a testi politici, estratti della quotidianità a noi più vicina accanto a viaggi della memoria, cronache

dell'attualità più prosaica al lato di accensioni e rapimenti estatici. Per non parlare dei dettagli di un affresco ancor più parcellizzato da un alternarsi irregolare tra motivi della poesia di ogni tempo, facilmente individuabili e “ricostruibili”, e temi inediti, frutto di un presente in costante divenire; tra racconti intimi, memorie di un passato pubblico e privato e impressioni immediate, lampi chiarissimi o lacerti dalla sostanza oscura; fra tematiche tradizionali e a volte trite ed elementi specifici della cultura cilena di oggi, non semplici da far intendere e “digerire” al lettore italiano. Il tutto condito, in generale, da un'estrema varietà lessicale, in cui si ritrovano termini standard e cultismi, arcaismi e neologismi, tecnicismi e volgarismi, in un insieme non sempre di agevole decrittazione e riproposizione.

Pochi esempi consentono di notare in parte sia la varietà di scritture che abbiamo ricordato sia i criteri e le problematiche supposte dall'operazione traduttiva. Inoltre, come accade talvolta nella versione poetica, ci sono testi altamente compatti e formalizzati, dall'interpretazione ultima complessa, che tuttavia non pongono eccessivi problemi di resa proprio per il ricorso a un lessico stringente e affine nell'idioma di partenza e di arrivo. In altri casi, al contrario, l'uso di una sintassi colloquiale e di un lessico quotidiano o addirittura *callejero* non causano nel traduttore una difficoltà propriamente ermeneutica, giacché il senso dei versi risulta globalmente chiaro, ma sono difficili da riproporre poiché non sempre si riesce a reperire nel contesto di arrivo un linguaggio appropriato sotto tutti i profili. Dinanzi a testi del primo tipo, naturalmente, il traduttore ha buon gioco a ricreare l'aura che contorna la lirica, restando aderente alla lingua del testo-fonte indipendentemente dall'ambiguità più o meno profonda che domina il sistema di significazione costruito dall'autore. Ne è un esempio la seguente poesia di David Bustos, poeta classe 1972, in cui le due lingue, al netto dei contenuti e nella loro immediatezza, si ritrovano quasi a specchio.

*El amor transcribe perplejo
lo que el amor le dicta.*

L'amore trascrive perplesso
ciò che l'amore gli detta.

*Se escucha el viento
golpear una ventana.
La letra muerde
el veneno de su piel.
Delata.*

*Si ode il vento
colpire una finestra.
La lettera morde
il veleno della sua pelle.
Rivela.*

Un caso opposto è rappresentato invece da un testo di Yanko González (n. 1971), nel quale ritroviamo un linguaggio appartenente alla sfera della comunicazione quotidiana, a tratti ben al di qua della lingua standard, a cui si aggiungono però particolari della vita scolastica o anche solo della formazione di base, nella fattispecie alcuni elementi tratti dal mondo della matematica, un settore disciplinare in cui i due idiomi spesso si scontrano nella ricerca e nella resa del tecnicismo. È un problema che riguarda il contatto fra due lingue speciali, tra un unico universo disciplinare e due realtà chiamate a disciplinarne la sostanza teorica e tematica, il tutto complicato dalla concentrazione propria della lirica moderna e da una scrittura che procede per sintesi e per accumulo.

la materia del primer semestre: eres rico, tienes una página en blanco con la que comenzar. eres rico, puedes hacer un pequeño ruido que sirva, a veces, de existencia.

----- *

si no sabes la pregunta seis: abre libros que sólo te encuentren la razón. lleva un espejo y lo miras para saber si todavía estás ahí. y recuerda, la cocina está cerrada pero te quedan las lágrimas.

----- *

ejemplos: a. respira a veces, pero lo hace seguido. b. lleva la lealtad en la sangre pero tiene un problema de circulación. c. no tiene pulso, son grumos del subconsciente.

----- *

en el problema de los ángulos: todos son suplementarios. ninguno complementario. todos mostrando el vértice. ninguno llano. todos hablando por la cicatriz. ninguno por la bisectriz.

la materia del primo semestre: sei ricco, hai una pagina in bianco con la quale cominciare. sei ricco, puoi fare un piccolo rumore che serva, a tratti, da esistenza.

----- *

se non sai la domanda sei: apri libri che ti diano solo il quoziente. porta uno specchio e lo guardi per sapere se ancora sei lì. e ricorda, la cucina è chiusa ma ti restano le lacrime.

----- *

esempi: a. respira a tratti, ma lo fa incessantemente. b. ha la lealtà nel sangue ma ha un problema di circolazione. c. non ha polso, sono grumi del subconscio.

----- * -----

nel problema degli angoli: tutti sono supplementari. nessuno complementare. tutti che mostrano il vertice. nessuno piatto. tutti che parlano attraverso la cicatrice. nessuno attraverso la bisettrice.

Altro terreno di confronto serrato, come sempre nella versione poetica, è anche quello del ritmo e del suono del testo. Alcuni autori privilegiano infatti sequenze ritmiche e metriche ben definite o utilizzano richiami fonici molto marcati all'interno e alla fine dei versi, che in alcuni casi sfociano in rime vere e proprie. Ne è un esempio la lirica di Rafael Rubio (n. 1975) che proponiamo di seguito, nella cui versione italiana abbiamo in parte sacrificato il ritmo scandito dalla forte presenza di sequenze ottosillabiche (spesso raddoppiate), tipiche peraltro della poesia ispanica di ogni tempo, per tentare di riprodurre sia la ricchezza semantica sia gli aspetti salienti della forma dell'espressione, privilegiando in particolare il lessico dall'insistita evidenza sonora.

LOS TRIGALES

I

*Sonriente dentadura del sol, sol riente
la espiga de la risa, discurriendo va la fuente
luz sonando, cascabeles
voz de abeja, lluvia, mieles
la amarilla carcajada de las yeguas herbazales
algazara, multitudes, zarabanda, los trigales.*

II

*Sonriente cabellera del sol, sol riente
la espiga de la risa, mar riente de abejorros
rubio oleaje, crin al viento de un caballo en el
[galope
marejada en el canoro, la rompiente de la espiga
pasto noble, sol sonoro, cascabel de las harinas.*

III

*Greña noble, los caballos de la risa, la rompiente
galopando las potreras multitudes, ah de dientes
ay solares niños juncos, amarilla carcajada
dentadura de la harina en el relincho, marejada.*

I CAMPI DI GRANO

I

*Sorridente dentatura del sole, sole ridente
la spiga del ridere, scorrendo va la sorgente
luce che suona, campanelle
voce d'ape, pioggia, miele
la gialla risata delle giumente pascoli in piano
baldoria, moltitudini, sarabanda, i campi di grano*

II

*Sorridente chioma del sole, sole ridente
la spiga del ridere, mare ridente di calabroni
biondo ondeggiare, crine al vento di un cavallo al
[galoppo
mareggiata nel canoro, il frangente della spiga
foraggio nobile, sole sonoro, campanella delle farine.*

III

*Criniera nobile, i cavalli del ridere, il frangente
galoppando le puledre moltitudini, ah di dente
ahi magioni bimbi giunchi, gialla risata
dentatura della farina nel nitrito, mareggiata.*

E ancora, in altri casi al centro dei versi è la riflessione, il gioco metalinguistico, che si fa analogo formale della paradossalità di motivi e situazioni descritte, una sorta di “creazionismo” lessicale che in traduzione richiede la messa a punto di una rete terminologica in grado di evocare sia le suggestioni della lingua sia quelle dei significati da essa veicolati. Si veda per esempio un testo come quello di Juan Pablo Mellado (n. 1979), in cui la perplessità, l’interferenza che si genera tra significanti e senso è direttamente evocata fin nel suo titolo: *¿Qué habrá querido decir? (Che avrà voluto dire?)*.

¿QUÉ HABRÁ QUERIDO DECIR?

*Por qué una palabra triunfa sobre sus sinónimos
por qué no llamamos a la Schiffer “arquetipo”
y no “modelo”. O en vez de decir “te necesito”
decimos: te requiero, te indispensó, solicito tu amor o
es menester que te afilies a mi cama.*

*Hace ya un mes que piropeé a una chica:
¡edulcorada! – le dije – ¡afrodisíaca!
¿qué tal si nos convocamos el sábado en la
[noche?
es que contigo quisiera amarizarme
tener, yo qué sé, un ayuntamiento carnal
¡cohabitarte
mamífera!*

*Fue todo un éxito:
nos desnudamos varias veces toda esa semana
pero el Lunes llegó con su abandono:
“me voy – advirtió – te desatiendo”
y argumentó razones que aún no logro descifrar:*

*“es que en el lecho eres un tanto breve
resumido lacónico sucinto
en fin
sinóptico”.*

CHE AVRÀ VOLUTO DIRE?

Perché una parola vince sui suoi sinonimi
perché non chiamiamo la Schiffer “archetipo”
e non “modella”. O invece di dire “ho bisogno di te”
diciamo: ti esigo, ti indispensó, sollecito il tuo amore o
è necessario che ti affilii al mio letto.

Un mese fa ho fatto dei complimenti a una ragazza:
edulcorata! – le ho detto – afrodisiaca!
che ne dici se ci convochiamo sabato sera?
è che con te vorrei copulare
avere, che so, una congiunzione carnale
coabitarti
mammifera!

Fu un vero successo:
ci spogliammo varie volte in quella settimana
ma il lunedì arrivò insieme al suo abbandono:
“me ne vado – annunciò – ti disattendo”
e argomentò ragioni che ancora non riesco a
[decifrare:
“è che a letto sei un tantino breve
sintetico laconico succinto
insomma
sinottico”.

Si osservi in particolare, a puro titolo d’esempio, il piccolo ma necessario “sacrificio” che in traduzione richiede la resa dell’accostamento dei termini *arquetipo*

e *modelo* nel testo originale, quest'ultimo nella sua accezione duplice di “modello” e “modella”: l'italiano distingue nettamente la forma maschile da quella femminile, ma in questo caso abbiamo potuto proporre senza troppe ubbie la seconda, perché aderente all'oggetto e al contesto e perché anche nella lingua di arrivo si capisce il gioco di parole. Anche in altri casi le ambiguità generate dall'uso di certi termini («*te requiero*»; «*mamífera*») non creano difficoltà poiché vi sono degli equivalenti immediati che funzionano alla stessa maniera («ti esigo»; «mammifera»); mentre un discorso diverso riguarda i luoghi del testo in cui maggiore risulta la creatività dell'autore («*te indispenso*»; «*cohabitar*»), a fronte della quale si devono ri-creare anche in italiano dei termini in grado di soddisfare il grado di originalità del testo-fonte («ti indispenso»; «coabitarti»).

È evidente che non possiamo trattenerci oltre sugli esempi puntuali e che le liriche che abbiamo trascritto sono solo primi, occasionali specimen, ma in generale riteniamo che anche solo questi pochi testi consentano di inquadrare un campionario interessante di risorse e opzioni linguistiche e traduttive. Del resto, da questo rapido affresco di cronaca e traduttologia si può già evincere la difficoltà, per un traduttore, di trovare in breve tempo una via, un “codice” appropriato che nella lingua di arrivo attivi la medesima problematicità e l'effetto stilistico dell'originale, anzi dei numerosi e differenti originali, richiamando di ciascuno di essi la profondità, la sonorità, la ricchezza e anche il gustoso paradosso. Nella descrizione di un impegno così serrato le ragioni della critica – lo ripetiamo – lasciano spazio a quelle di una proposta militante, spregiudicata e curiosa, in un contesto in cui la poesia e la sua traduzione sono salite alla ribalta dell'occasione pubblica. Va detto, tuttavia, avvicinandoci alla conclusione, che i mezzi di informazione non hanno dato all'evento cilenò tutto il lustro che meritava⁹, e ciò nonostante il bombardamento poetico fosse un'operazione

⁹ Di fatto, per quanto riguarda i media televisivi, fatto salvo il video già ricordato di Rai-Expo, ne ha dato conto giusto un breve servizio del TG3 regionale lombardo, mentre la carta stampata si è dedicata a segnalare preventivamente l'iniziativa e la sua curiosità senza entrare poi nel merito dell'evento. A titolo d'esempio si guardino gli articoli apparsi sul supplemento «IoDonna» del «Corriere della Sera»: <http://www.iodonna.it/attualita/appuntamenti-ed-eventi/2015/09/26/una-pioggia-di-poesie-su-milano/> (ultima consultazione: 10/10/2016); su «Il giorno»: <http://www.ilgiorno.it/milano/eventi/pioggia-poesie-1.1337462> (ultima consultazione: 12/10/2016); e sul quotidiano digitale «Affari italiani»:

sostanzialmente inedita per la scena italiana. Inedita non tanto in sé e per sé, ma per le proporzioni e il pubblico raggiunto, per il luogo e il tempo della performance, per il contesto in cui tutto è avvenuto. Ne abbiamo voluto dare conto qui, pertanto, per l'evidente *compromiso* culturale che una manifestazione del genere suppone e anche per l'impegno che a tutti i livelli prevede la sua realizzazione. E infine, anche per la luce e la "visibilità" data per una volta alla poesia (e alla sua traduzione) nel pieno di un evento di risonanza internazionale come l'Expo; così come in seno alle attività ufficiali di un paese, il Cile, che la sa lunga in fatto di poesia, che ancora dà voce ai poeti, li rispetta e li riunisce, ha il coraggio di esportarli, di esibirli e perfino di "buttarli".

Matteo Lefèvre

Parole-chiave: *Bombing of poems; Colectivo Casagrande; Contemporary Chilean Poetry; Expo 2015; Poetic Translation; Poesia cilena contemporanea; Traduzione poetica.*

Esperienze traduttive: El río del Edén di José María Merino

Il presente lavoro illustra ciò che a tutt'oggi è un *work in progress*, ossia la traduzione collettiva del romanzo *El río del Edén* di José María Merino (Madrid, Alfaguara, 2012), in corso di stampa presso l'editore Aracne di Roma, realizzata nell'ambito delle attività del Master di II Livello in Traduzione Specializzata dell'Università di Roma "La Sapienza". È mia intenzione esporre in questa sede le strategie di volta in volta adottate per sciogliere i nodi traduttivi che il testo spagnolo presentava. Prima di entrare nel dettaglio, sarà però opportuno fornire alcune brevissime notizie bio-bibliografiche sull'autore¹ e qualche informazione sul romanzo.

José María Merino nasce a La Coruña nel 1941 e cresce a León, città natale del padre. Compie gli studi di Giurisprudenza a Madrid, dove esordisce come poeta nel 1972, con la raccolta *Sitio de Tarifa*; poi, nel 1976, come romanziere con *Novela de Andrés Choz*, che ottiene il Premio Novelas y Cuentos, primo di numerosi riconoscimenti tributati alla sua attività letteraria, per merito della quale è membro ordinario della Real Academia Española dal 2008. Pretendere di offrire qui un panorama completo della vasta produzione dell'autore, che ha all'attivo più di trenta titoli fra romanzi, raccolte di racconti brevi o brevissimi, saggi, nonché cinque pubblicazioni di genere poetico, sarebbe oltremodo dispendioso. Mi limiterò dunque a menzionare le opere note al pubblico italiano attraverso le traduzioni, per avvicinarmi al tema di cui qui mi occuperò.

Il primo lavoro di Merino tradotto in Italia risale al 1993, con *L'oro dei sogni: cronaca veritiera delle avventure di Miguel Villacé Yólotl*, tradotto da Laura Draghi

¹ Per una biografia più dettagliata e una rassegna delle opere dell'autore fino al 2007 si rimanda all'introduzione firmata da Patrizia Botta, dal titolo *L'Autore*, in J. M. MERINO, *Le trappole della memoria*, trad. it. a cura di E. Vaccaro, Roma, Aracne, 2007, pp. XII-XIV e alla relativa bibliografia alle pp. XVI-XIX, che viene aggiornata in J. M. MERINO, *Racconti del libro della notte*, introd. a cura di F. De Santis, Roma, Aracne, 2007, pp. XXI-XXII.

per l'editore Salani; il romanzo faceva parte di una trilogia sui *conquistadores* uscita l'anno precedente in Spagna con il titolo *Crónicas mestizas* (Madrid, Alfaguara, 1992).

A parte questa primissima traduzione, Merino è rimasto praticamente sconosciuto al pubblico italiano fino al 2007 quando, grazie al lavoro svolto dall'*equipe* di allievi e insegnanti del Master in Traduzione della "Sapienza", coordinato da Patrizia Botta, sono stati pubblicati il racconto breve *Le trappole della memoria*² e la raccolta di micro-finzione *Racconti del libro della notte*³. Entrambe le traduzioni, patrocinate dalla Real Academia de España en Roma, sono uscite presso la casa editrice romana Aracne, nella collana «Terra iberica», diretta dalla professoressa Botta. Presso il medesimo editore e all'interno della stessa collana nel 2012 è stata pubblicata la traduzione della raccolta di microracconti *La rotonda dei fuggitivi*, curata da Aviva Garribba⁴. Il progetto di traduzione di *El río del Edén* può inquadrarsi, pertanto, nell'ambito di un'attività – ormai quasi decennale – che ha visto di volta in volta l'*equipe* del Master dedicarsi a un'opera di Merino.

Nel caso specifico di quest'ultimo romanzo, il gruppo di lavoro è stato composto da tre traduttrici, le allieve Ángela Beatriz D'Ambrosio, Teresa Lamanna e Daniela Profeti, e due curatori, la dottoressa Chiara Sinatra e chi scrive. Il gruppo del Master, vera e propria fucina di traduttori, ha compiuto nel corso degli anni diverse "imprese" traduttive a più mani, quelle di docenti e allievi: basti citare la traduzione italiana della Prima Parte del *Don Chisciotte* pubblicata nel 2005, in occasione del quarto centenario dalla prima edizione in spagnolo⁵. Ancora una volta, si è dunque deciso di

² J. M. MERINO, *Le trappole della memoria*, trad. it. a cura di E. Vaccaro, Roma, Aracne (collana «Terra iberica», sez. 3 «Il Traghetto», 1), 2007 (ed. orig.: *La memoria tramposa*, León, Edilesa, 1999; rist. Madrid, Alfaguara, 2004, nella raccolta *Cuentos de los días raros*).

³ J. M. MERINO, *Racconti del libro della notte*, trad. it. e introd. a cura di F. De Santis, Madrid, Aracne (collana «Terra iberica», sez. 3 «Il Traghetto», 2), 2007 (ed. orig.: *Cuentos del libro de la noche*, Madrid, Alfaguara, 2005).

⁴ J. M. MERINO, *La rotonda dei fuggitivi*, trad. it. a cura di Aviva Garribba, Roma, Aracne (collana «Terra Iberica», sez. 3 «Il Traghetto», 4), 2012 (ed. orig.: *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007).

⁵ M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia, Prima Parte. Traduzione italiana in occasione del IV Centenario (1605-2005)*, a cura di P. Botta, traduttori S. Bruckmann *et al.*, revisori C. Buonomi *et al.*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2005 ("Scaffale di Lettere", 6); ripubblicata in

adottare la formula della traduzione collettiva, rivelatasi felice per esperienze e risultati pregressi, nella quale conta non solo il prodotto finale, vale a dire il testo tradotto, ma anche il processo traduttivo in sé quale momento di formazione e arricchimento reciproco, frutto di una pluralità di sguardi e di sensibilità.

Prima di fornire esempi concreti tratti dal *Río del Edén* con le relative soluzioni adottate, è utile a questo punto dare qualche breve notizia sul romanzo tradotto, visto che, al momento, nella sua versione italiana risulta ancora in corso di stampa per la medesima collana «Terra Iberica».

El río del Edén (Premio Nacional de Narrativa e della Crítica de Castilla y León nel 2013) è un romanzo articolato in quaranta capitoli che ripercorrono, in una continua alternanza tra presente e passato, le tappe cruciali di una storia d'amore, quella fra il protagonista Daniel e sua moglie Tere. Conosciutisi ai tempi dell'università, i due vivono un'intensa relazione, segnata in particolare da un viaggio compiuto insieme verso una remota regione dell'Alto Tago dove, accampati sulle rive di un'incantevole laguna, trovano una dimensione paradisiaca, da cui il titolo del romanzo. Tuttavia, l'idillio fra i due dura ben poco, in quanto viene progressivamente degradato da successivi tradimenti, reali o semplicemente sospettati, e da altre circostanze, come la nascita di un figlio affetto dalla sindrome di Down, di nome Silvio, e l'incidente di Tere, che rimane completamente paralizzata. Tutti questi episodi vengono rievocati nella memoria di Daniel durante il viaggio che questi compie con il figlio quattordicenne Silvio alla volta della mitica laguna degli inizi, per riversarvi le ceneri di Tere, ormai defunta. Nella storia, narrata mediante il ricorso alla seconda persona narrativa (sul quale si avrà modo di tornare in seguito), confluiscono diversi temi quali l'amore, il tradimento, la disabilità, il rapporto fra padre e figlio, ma soprattutto l'impossibilità del ritorno a un luogo e un tempo perduti, identificati dal protagonista in quella laguna dell'Alto Tago, simbolo di un

occasione del IV centenario della Seconda Parte del romanzo, insieme alla traduzione di questa, stavolta fuori dall'ambito del Master ma sempre collettiva, affidata a circa sessanta ispanisti, in maggior parte italiani. M. de CERVANTES SAAVEDRA, *Don Chisciotte della Mancia. Traduzione italiana in occasione del IV centenario (1615-2015)*, a cura di P. Botta, Modena, Mucchi, 2015, 2 voll.

passato nostalgicamente evocato quanto inutilmente ricercato, cifra comune della letteratura d'ogni tempo, dall'Ulisse omerico ai giorni nostri.

Veniamo ora alla traduzione: un primo elemento caratteristico, riscontrabile anche solo sfogliando il romanzo, è la presenza di illustrazioni d'autore, poste all'inizio d'ogni capitolo; l'interesse di Merino per il disegno e la grafica si riflette anche in altre sue opere, come ad esempio nei *Cuentos del libro de la noche*, dove i brevi racconti sono corredati da disegni e immagini spesso di sua creazione, mantenuti nella traduzione italiana. Nel *Río del Edén* le illustrazioni possiedono un valore metatestuale, poiché ricalcano quelli che nel romanzo vengono chiamati «*mandala*», piccoli disegni geometrici dalle forme sempre diverse e labirintiche che Tere aveva l'abitudine di fare come passatempo e che nel romanzo esprimono graficamente il contenuto di ciascun capitolo. Eccone alcuni esempi.



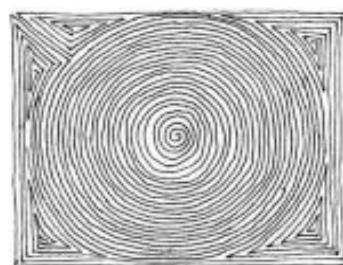
Ill. 1: il viaggio edenico (cap. 7)



Ill. 2: Larry, l'amico statunitense di Tere (cap. 13)



Ill. 3: il rinnovato amore fra Daniel e Tere (cap. 20)



Ill. 4: la spirale d'amore fra i due protagonisti (cap. 25)

Come per le precedenti traduzioni pubblicate nella collana, anche in questo caso, quindi, trattandosi di elementi autoriali e affatto accessori al testo, in sede di traduzione vengono mantenute le illustrazioni, nella stessa posizione che hanno nell'originale.

Passo ora in rassegna gli elementi che hanno maggiormente impegnato la riflessione delle traduttrici e di noi revisori, sui quali si è più diffusamente concentrato il dibattito in fase di traduzione. Fin dalla prima lettura del testo erano stati individuati aspetti di particolare rilievo, per i quali è stato necessario approntare soluzioni comuni già in sede preparatoria del lavoro. Il dato più evidente è, come si è già detto, la scelta della narrazione in seconda persona, che adotta il punto di vista del protagonista maschile Daniel⁶. Tale tecnica era stata precedentemente utilizzata da Merino in alcuni dei suoi miniracconti e in un'opera di maggior estensione, il romanzo autobiografico *Intramuros* (1998)⁷. Ciò ha comportato, com'è ovvio, la necessità per le traduttrici di una maggiore attenzione alla sintassi, condizionata – talvolta anche inconsapevolmente – dal più frequente uso in letteratura della prima e della terza persona.

L'aspetto che però qui mi preme sottolineare riguarda una delle conseguenze, per così dire, "indirette" che tale scelta narrativa ha avuto sulla traduzione, e che concerne le forme verbali.

Nel romanzo si alternano continuamente almeno tre piani temporali: quello del presente, quello di un passato più recente, che ha ancora ripercussioni sul presente, e quello di un passato più lontano, ormai irrimediabilmente svincolato dal tempo in cui viene ricordato. Ciò determina, a livello verbale, perlomeno tre usi nell'originale spagnolo, che sono, rispettivamente: il *presente indicativo*, il *pretérito perfecto de indicativo* o, meno frequentemente, l'*indefinido* e, infine, l'*imperfecto* o il *pretérito indefinido de indicativo*. Pur consapevoli dell'impossibilità di stabilire sempre una corrispondenza univoca con l'assetto della flessione verbale italiana, il *presente* è

⁶ Definita dalla giuria del Premio Nacional de Narrativa come «*segunda voz autorreflexiva*». Cfr. «El País», 25 ottobre 2013: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382700544_967359.html (ultima consultazione: 13/4/2016).

⁷ J. M. MERINO, *Intramuros*, León, Edilesa, 1998; nuova ed. Madrid, Anaya, 2004.

stato reso in sede di traduzione col nostro presente, il *perfecto* col passato prossimo, l'*imperfecto* con l'imperfetto e il *pretérito indefinido* col passato remoto. Ciò premesso, la divisione dei piani temporali e la relativa articolazione dei tempi verbali nel romanzo può essere esemplificata secondo il seguente schema:

Tempo della storia	Tempi verbali dell'originale spagnolo	Tempi verbali della traduzione italiana
Presente narrativo: viaggio di Daniel e Silvio alla volta della laguna per depositarvi le ceneri di Tere: 24 ore circa, dalle «dieci e mezzo del mattino» (cap. 1) di un sabato, fino alle «nove passate» (cap. 40) della domenica.	<i>Presente de Indicativo</i>	Indicativo Presente
Passato recente: ricordato dal protagonista Daniel, riguarda il periodo immediatamente precedente al presente narrativo (morte di Tere ed elaborazione del lutto): un mese (cap. 28)	<i>Pretérito Perfecto / Indefinido de Indicativo</i>	Indicativo Passato Prossimo
Passato "lontano": la storia dei due personaggi principali, Tere e Daniel: venticinque anni (cap. 2)	<i>Imperfecto / Pretérito Indefinido de Indicativo</i>	Indicativo Imperfetto / Passato remoto

Le ultime due corrispondenze (passato recente e "lontano") sono state quelle più problematiche. Infatti, a differenza dello spagnolo, l'italiano ha visto negli ultimi decenni regredire – soprattutto nel parlato e in alcune regioni d'Italia – l'uso del passato remoto, che ha ceduto il passo a un più generico passato prossimo. Il problema è meno avvertito, certamente, nel campo delle lettere, dove la predilezione per un cosiddetto "standard letterario" ha fatto sì che il passato remoto sopravvivesse meglio che in altri ambiti⁸. Tuttavia, quando entra in gioco, come in questo caso, la narrazione in seconda persona, la questione del remoto emerge, oserei dire, in tutta la

⁸ Per una visione d'insieme del fenomeno linguistico nell'italiano, cfr. G. M. ALFONZETTI, *Passato prossimo e passato remoto: dimensioni di variazione*, in Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza, vol. VII. *Morfologia e sintassi delle lingue romanze* (Palermo, 18-24 settembre, 1995), Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 27-37.

sua controversa problematicità. Ecco qui alcuni esempi che forse contribuiranno a chiarire meglio il senso delle mie affermazioni, dove segno in corsivo i passati remoti:

Ti *sentisti* sconfitto, perché non potevi immaginarti di stare senza Tere, e glielo *dicesti*, manifestando la tua delusione [...].

(cap. 11)

Ricordi chiaramente quella sbornia, perché durante la stessa *vivesti* un'esperienza importante. Tutti eravate brilli e per riprendervi *usciste* a svagarvi tra la neve che copriva la città, e che dava agli addobbi natalizi una consistenza di elemento naturale. Nella tua ubriachezza *percepisti* allora due livelli di confusione che dominavano la tua coscienza [...].

(cap. 15)

La sera del sabato *usciste* a cenare fuori, dopo *andaste* a bere qualcosa in diversi locali, e *vi metteste* a letto molto tardi e con abbastanza alcol in corpo. A mezzogiorno di domenica *ti svegliasti* assillato dall'idea che Carla dovesse andarsene, [...] Carla borbottò, adottò un atteggiamento scontroso di fastidio, ma infine *ottenesti* che si sistemasse e raccogliesse le sue cose, e la *portasti* a mangiare in un ristorante fuori città che le piaceva molto. Quando *rientrasti* a casa quella notte, Tere e Silvio già erano tornati dalla gita, [...].

(cap. 33)

Come si può osservare, il gruppo delle traduttrici ha optato, dopo lunga e attenta meditazione, per mantenere generalmente la corrispondenza con il nostro passato remoto. Confesso altresì che noi revisori avevamo caldeggiato un sistematico spostamento verso il trapassato prossimo, l'imperfetto o lo stesso passato prossimo a seconda dei casi, nonché, ove possibile, la resa implicita. Un intervento di così ampie proporzioni avrebbe comportato un radicale stravolgimento dell'articolazione dei piani temporali dell'originale spagnolo esemplificata nella tabella soprastante. Per di più, oltre a non essere sempre agevole, tale operazione non sarebbe forse risultata del tutto corretta sia dal punto di vista della fedeltà all'originale sia, talvolta, da quello grammaticale, soprattutto per quanto riguarda la dimensione aspettuale dei tempi verbali, che non è del tutto intercambiabile, tanto in italiano come in spagnolo. La decisione si rivelava assai difficile da prendere: tuttavia, nel rispetto della volontà

unanime delle nostre traduttrici, noi revisori ci siamo limitati a suggerire in taluni casi la resa implicita per aggirare così l'ostacolo, come in questi due esempi:

...*el ciclista solitario que surgió de lo alto de la loma* [...]

...il ciclista solitario *spuntato* dall'alto della collina [...]

(cap. 36)

La estancia de Tere en el hospital duró casi ocho meses, y durante este tiempo asumiste con extrañeza un complejo mundo de responsabilidades, tuviste que organizar tu vida para hacer compatible tu trabajo con el cuidado de Silvio, [...]

La permanenza di Tere all'ospedale durò quasi otto mesi, e durante quel periodo ti facesti carico con sgomento di un complesso mondo di responsabilità, *organizzando* la tua vita per rendere compatibile il tuo lavoro con l'assistenza di Silvio, [...].

(cap. 37)

Pur volendo limitare il più possibile gli interventi sul testo, in altre circostanze si è reso necessario un vero e proprio cambio di tempi verbali, dettato da ragioni di registro, in particolar modo nei dialoghi. Di seguito, uno scambio di battute prima e dopo il cambio di tempi verbali:

- Il fatto è che all'improvviso *irrompesti* nella mia vita con insistenza – mormori.
- E non ti *piacque*?
- Come non mi piaceva? Allora *mi sembrò* stupendo – rispondi, malinconico.
- E poi, quella volta *fosti* tu ad attaccare – dice nell'oscurità la voce burlona di Carla.

[...]

- Il fatto è che mi *conquistasti* – aggiungi.
- *Fu* un impulso strano, la maledetta curiosità morbosa giovanile, mantenuta durante gli anni, che *riuscii* a soddisfare.
- E *ne valse* la pena? – domandi, ma lei non soddisfa la tua curiosità.
- Finalmente potevo sapere che sapore avevano gli abbracci di quel tipo che aveva corteggiato mia sorella con tanto impegno.
- Ti domando se *ne valse* la pena – insisti.

(cap. 31)

- Il fatto è che all'improvviso *avevi fatto irruzione* nella mia vita con insistenza – mormori.
- E non ti *piaceva*?
- Come non mi piaceva? Allora *mi sembrava* stupendo – rispondi, malinconico.

- E poi, quella volta *sei stato tu* ad attaccare – dice nell’oscurità la voce burlona di Carla.
- [...]
- Il fatto è che mi *avevi conquistato* – aggiungi.
 - *Fu* un impulso strano, la maledetta curiosità morbosa giovanile, mantenuta durante gli anni, che *ero riuscita* a soddisfare.
 - E *ne è valsa* la pena? – domandi, ma lei non soddisfa la tua curiosità.
 - Finalmente potevo sapere che sapore avevano gli abbracci di quel tipo che aveva corteggiato mia sorella con tanto impegno.
 - Ti domando se *ne è valsa* la pena – insisti.

(cap. 31)

Credo che sia molto interessante il dibattito linguistico scaturito da queste difficoltà traduttive circa una sorta di reticenza, quasi di “pudore”, da parte degli utenti della lingua italiana verso l’uso di tempi verbali generalmente avvertiti come antiquati e “pesanti”, fenomeno estraneo per contro allo spagnolo, che ne fa abbondante ricorso a ogni livello di registro, malgrado la complessità morfologica che alcune voci verbali possiedono anche in questa lingua.

Tale dibattito è stato uno dei momenti di riflessione più interessanti e fecondi di questa esperienza traduttiva. Credo altresì che, al di là dei risultati e degli effetti stilistici raggiunti, sia da elogiare il coraggio e la coerenza con cui le traduttrici hanno portato avanti la loro scelta di mantenere il più possibile il passato remoto, opzione rischiosa per quanto riguarda la resa ma del tutto legittima in termini di fedeltà, come si è potuto apprezzare dagli esempi, oltre che assolutamente corretta sia dal punto di vista grammaticale che sintattico.

Un altro elemento che ha suscitato non poche difficoltà traduttive è stato quello della punteggiatura e, conseguentemente, della sintassi del testo meriniano. Nel romanzo si alternano i dialoghi e le descrizioni del momento in cui si narra la vicenda e i ricordi e le riflessioni dell’io-tu, che diventa talvolta un “voi”: il tutto viene espresso in una forma il più aderente possibile alla dimensione del parlato, anche nel monologo (o dialogo interiore) che il protagonista Daniel mantiene con se stesso nel corso di tutto il romanzo. L’effetto di parlato viene ottenuto mediante un abbondante ricorso alla virgola, nettamente privilegiata da Merino rispetto a tutti gli altri segni

interpuntivi, aspetto che si è mantenuto nella traduzione, tanto nelle parti narrative come in quelle dialogate; eccone un esempio tratto nuovamente da un dialogo:

No te dejes engañar por los autobuses, ni por esas carreteras infames y los lugares polvorientos, ni por este calor que parece de verdad, ni por esa mochilona que pesa un quintal, como la dichosa tienda de campaña, ni por ese ojo fisgón de la laguna, ni siquiera por el tesoro que guarda, claro que estamos en la Tierra, provincia de Guadalajara, pero en la Tierra recién creada, en el Jardín del Edén, y ahora dime a cuántos conoces tú que se lleven a su chica al mismísimo Edén a pasar la luna de miel.

Non farti ingannare dagli autobus, né da quelle strade infami e dai luoghi polverosi, né da questo caldo che fa spavento, né da quello zainone che pesa un quintale, come la maledetta tenda da campeggio, né da quell'occhio ficcanaso della laguna, neppure dal tesoro che custodisce, certo che siamo sulla Terra, provincia di Guadalajara, ma sulla Terra appena creata, nel Giardino dell'Eden, e ora dimmi quanti ne conosci che portano la loro ragazza in un vero e proprio Eden a trascorrere la luna di miele.

(cap. 5)

Tale scelta stilistica determina a livello sintattico costruzioni “a incastro”, dove elementi della frase si ricollegano a quelli del periodo successivo in modo da rendere in alcuni casi inalterabile l'ordine delle parole in traduzione. Coerentemente con questo tentativo di riprodurre il parlato, abbiamo riscontrato elementi fraseologici tipici del registro colloquiale, come per esempio i casi di «*pues*», «*pues eso*», tradotti di volta in volta a seconda delle esigenze espressive riscontrate a partire dal contesto con «beh», «allora», «insomma»:

Pues un espacio de cuento, no real, no de verdad [...]

Beh, uno spazio raccontato, non reale, non vero [...]

(cap. 1)

Vale, pues yo llevaré la comida y los jerséis [...]

E va bene, *allora* io porterò il cibo e i maglioni [...]

(cap. 3)

- *A lo mejor ellos son los guardianes del tesoro, [...] pues estos lo mismo, cuidando de que nadie pueda llevárselo, porque fíjate en los que debe de ser un tesoro.*
- *Cuéntamelo.*

- Pues eso, *un tesoro, con ¿cómo se llaman?, perlas, perlas gordas, y esas piedrecitas que brillan.*
- *¿Diamantes?*
- Eso, *diamantes, y oro, oro nada menos, mucho oro.*

- Forse loro sono i guardiani del tesoro, [...] *ecco*, questi lo stesso, stanno attenti che nessuno possa portarselo via, perché immaginati cosa dev'essere un tesoro.
- Dimmelo.
- *Ecco insomma*, un tesoro, con... come si chiamano?, perle, perle grosse e quelle pietruzze che brillano.
- Diamanti?
- *Ecco*, diamanti e oro, oro nientemeno, molto oro.

(cap. 4)

Un discorso analogo si può fare per il caso di «*hombre*» con valore interiettivo, di cui mostro due ricorrenze.

- *Sigue, hombre, no me dejes así, [...]*
- Continua, *dai*, non lasciarmi così, [...]

- *Aquí te espero. Pero deja la mochila, hombre.*
- Ti aspetto qui. Ma lascia lo zaino, *su*.

(cap. 4)

(cap. 27)

Parimenti determinato da esigenze espressive, si riscontra nel romanzo un cambio dei piani temporali, con conseguente scarto di tempi verbali, all'interno di uno stesso periodo, come in questo esempio di uso del futuro nel passato, tratto da un flashback del protagonista Daniel.

De la abuela, Tere aprendió a usar muy bien el horno para cocinar, y con el tiempo tu serás capaz de guisar dignamente algunos platos, con lo que a la hora del mediodía, en los fines de semana, ausente Adela, os unirá en la cocina una labor de equipo que hace más sólido ese cuerpo dividido en dos que os conforma, y tras la comida acaso durmáis una siesta y se repitan los juegos amorosos, o acaso salgáis a dar un paseo si el día es hermoso, por ejemplo en primavera, aunque a lo largo de todo el año os gusta dar largas caminatas en vuestro tiempo libre, como cuando erais tan jóvenes, recorrer las calles de la ciudad con un destino vago, en un rumbo que muchas veces lleva por lugares antes desconocidos, y contempláis con

sorpresa los edificios, señaláis la especial gracia de este o de aquel, la disposición singular de tal placita, igual que os gustará caminar por las ciudades del extranjero que visitaréis tras los minuciosos preparativos de Tere, billetes, hoteles, mapas, planos, información cultural.

Dalla nonna, Tere aveva imparato a usare molto bene il forno per cucinare, e con il tempo tu sarai in grado di preparare dignitosamente alcuni piatti, pertanto a mezzogiorno, nei fine settimana, assente Adela, vi unirà in cucina un lavoro di squadra che rende più solido quel corpo diviso in due che vi conforma, e dopo il pranzo forse farete un sonnellino e si ripeteranno i giochi amorosi, o forse uscirete a fare una passeggiata se il tempo è bello, per esempio in primavera, anche se durante tutto l'anno vi piace fare lunghe camminate nel vostro tempo libero, come quando eravate giovani, percorrere le vie della città senza una meta precisa, in una direzione che molte volte vi porta in luoghi prima sconosciuti, e contemplate con sorpresa gli edifici, indicate la particolare grazia di questo o quello, la disposizione singolare di tale piazzetta, allo stesso modo in cui vi piacerà camminare per le città estere che visiterete dopo i minuziosi preparativi di Tere, biglietti, alberghi, mappe, piantine, informazioni culturali.

(cap. 24)

In termini di tecnica narrativa, tutto il passaggio, ben più esteso di quanto qui citato, si costituisce come una prolessi all'interno di un'analepsi, ragione che determina, a livello sintattico, lo scarto fra i tempi verbali, mantenuto pertanto in sede di traduzione.

Da un punto di vista lessicale, si possono individuare campi semantici che abbracciano, con la presenza di parole ricorrenti, l'intero romanzo. Il primo di questi riguarda i termini geografici, particolarmente abbondanti nelle descrizioni del paesaggio. Daniel torna diverse volte nel corso della propria vita in quel luogo mitico rappresentato dalla laguna, che in base ad alcune informazioni disseminate da Merino nel testo – e come poi l'autore stesso ha dichiarato – è stata identificata con la *laguna de Taravilla*, luogo reale situato nella zona dell'Alto Tago, nella provincia di Guadalajara, attualmente sede di una riserva naturale. Le descrizioni minuziose dell'ambiente selvaggio coincidono fotograficamente con la realtà fisica del luogo e l'autore dedica diverse pagine del romanzo a ritrarre il paesaggio, il cui mutare coincide con le stagioni e con i diversi stati d'animo dei personaggi che lo attraversano. La centralità dell'elemento naturale nel romanzo ha portato alcuni critici a considerarlo come un vero e proprio personaggio aggiuntivo:

el detallismo paisajista era fácil de encontrar en el XIX y principios del XX, hoy José María Merino propone un paisajismo moderno y fresco que no se detiene tanto en la erudición botánica y sí en transmitir sensaciones de modo que el entorno sea un personaje más⁹.

Un caso particolarmente interessante dal punto di vista traduttivo è senz'altro quello di «*laguna*», parola assai ricorrente nel romanzo. Ancora una volta è stata una scelta delle traduttrici impiegare il termine italiano 'laguna', pur consapevoli del fatto che nella nostra lingua l'accezione più comune della parola rimanda ad ambienti costieri e a specchi d'acqua alimentati dal mare, il che inizialmente aveva posto un problema, perché sembrava fuorviante nei confronti del lettore italiano. Pur tuttavia, una serie di ricerche più approfondite ha dimostrato la possibilità di tale impiego per ambienti fluviali situati in zone interne e ha fatto preferire 'laguna' ai più comuni ma meno evocativi 'lago' o 'laghetto'.

Un altro campo semantico presente nel *Río del Edén* riguarda la disabilità, e coinvolge sia il personaggio di Silvio che, in seguito, quello di Tere. Dalle interviste rilasciate da Merino stesso dopo l'uscita del romanzo sappiamo che l'autore ha compiuto un importante lavoro di documentazione prima di affrontare questo delicato tema, trascorrendo diverso tempo in centri specializzati, per osservare da vicino ragazzi con la stessa sindrome di Silvio, trasferendosi persino a Toledo per un periodo, al fine di conoscere meglio la quotidianità dei tetraplegici nell'ospedale cittadino, lo stesso nel quale viene ricoverato il personaggio di Tere in seguito all'incidente¹⁰. Tutta questa ricerca trova riscontro a livello linguistico nell'uso di una serie di tecnicismi d'ambito medico, come nel caso di «*cama clínica*» (cap. 1) e «*cama articulada*» (cap. 4), tradotti rispettivamente con «letto da degenza» e «letto articolato». Al capitolo 37 compare una serie di termini per illustrare i problemi di salute legati all'immobilità forzata cui è costretta Tere, che comporta «*úlceras o escaras de la piel [...] espasmos [...] problemas cardíacos*» («ulcere o escare

⁹ A. CAPARRÓS GÓMEZ DE MERCADO, *El río del Edén, de José María Merino*, in «Análisis Digital» (10-12-2012): <http://www.analisisdigital.org/2012/12/10/el-rio-del-edén-de-josé-maria-merino/> (ultima consultazione: 13/4/2016).

¹⁰ Cfr. l'intervista all'autore su «El País» del 5 febbraio 2013.

cutanee [...] spasmi [...] problemi cardiaci)), difficoltà legate al «*decúbito supino*» («decubito supino»), con la conseguente necessità di una continua «*mobilización corporal*» («mobilizzazione corporea»). Ancora, nel medesimo capitolo, nella descrizione dell'ambiente domestico riadattato alle nuove esigenze familiari, si trovano nuove parole tecniche, come «*barandillas, estribos y anclajes de ayuda, [...] silla ortopédica de ruedas [...] cama eléctrica [...] silla móvil para la casa y la calle [...]*» («sponde, appoggi e ancoraggi di sostegno, [...] sedia a rotelle ortopedica per la doccia [...] letto elettrico [...] la sedia a rotelle per la casa e per l'esterno [...]). Per tutti questi casi è stato necessario effettuare ricerche lessicografiche approfondite per le corrispondenze italiane e, in seguito, uniformare ciascuna scelta traduttiva nelle diverse occorrenze di tali termini.

La caratterizzazione dei personaggi riflette parimenti un intenso lavoro di ricerca linguistica da parte di Merino. Mi interessa mostrare il caso particolare di Silvio. La lingua utilizzata dal personaggio possiede una doppia caratterizzazione: da un lato, l'autore impiega elementi propri del gergo giovanile (nel momento in cui si narra la storia Silvio è un adolescente), vago, sintetico e talvolta persino formulare. Esempi del genere sono presenti in sequenze come quella che vede Silvio parlare delle creature dello spazio, denominate genericamente «*bichos*»; di seguito, se ne possono apprezzare degli esempi tratti dall'originale, con le rispettive traduzioni:

Papá, hay unas cosas, unos bichos, los llaman seres, unos seres que son del espacio [...].

Papà, ci sono delle cose, delle *bestie*, li chiamano esseri, alcuni esseri [...].

¡Y ahí no hay hombres lagarto! – añadió – ¡no hay hombres bicho, papá! [...].

E lì non ci sono uomini lucertola! – aggiunse – Non ci sono uomini *bestia*, papà! [...].

(cap. 1)

– *Esos bichos son así de raros – responde Silvio, muy seguro –. Paula dice que a lo mejor andan por ahí cerca y no los puedes ver. Crees que son fríos y son calientes, o crees que te vas a helar si los tocas y resulta que te quemas.*

– Quelle *bestie* sono così strane – risponde Silvio, molto sicuro –. Paula dice che magari se ne vanno in giro qui vicino e non le puoi vedere. Pensi che sono freddi e sono caldi, o credi che ti congelerai se li tocchi e va a finire che ti bruci.

(cap. 4)

Sempre nell'intento da parte dell'autore di ricalcare un linguaggio adolescenziale, ricorrono alcune formule stereotipate proprie del lessico giovanile, come nel caso di «*seño Aurora*», tradotto come «prof. Aurora».

Il personaggio di Silvio viene ulteriormente caratterizzato attraverso piccole sgrammaticature e parole pronunciate con difficoltà durante i dialoghi, per le quali è stato necessario ricreare in italiano gli effetti prodotti dal testo spagnolo. Eccone qualche esempio con le parole «extraterrestre» e «alieni»:

Al principio no era capaz de pronunciar la palabra «extraterrestre» y todavía a veces dice algo así como «estrateste», condensando sílabas y erres, de la misma manera que «alienijnas» es el modo como nombra a los alienígenas [...]

Al principio non era capace di pronunciare la parola «extraterrestre» e ancora a volte dice qualcosa come «estrateste», condensando sillabe ed erre, così come «aglieni» è il modo per nominare gli alieni [...]

(cap. 1)

La difficoltà verbale di Silvio si associa all'imprecisione terminologica, dando luogo durante i suoi dialoghi col padre ad alcuni dei rari momenti di comicità del romanzo, come nel caso della parola «*abdurre*»

- *Mientras bebía, me he acordado de los extraterrestres. ¿Tú sabías que esos extraterrestres te chupan?* –pregunta.
- *¿Cómo que te chupan?*
- *Así – dice, aspirando con fuerza con la boca abierta, haciendo vibrar su gran lengua –, te chupan y te llevan a sus naves, y allí hacen esas cosas contigo – y añade una palabra que suena como «experimento».*
- *Quieres decir que te abducen – respondes –. Y es experimentos. Repite.*
- *Eso, esa palabra tan difícil, «experimentos», pero es lo mismo, te chupan, o como tú lo dices.*

- Mentre bevevo, mi sono ricordato degli extraterrestri. Tu lo sapevi che questi extraterrestri ti risucchiano? – domanda.
- Come ti risucchiano?
- Così – dice, aspirando con forza con la bocca aperta, facendo vibrare la sua grande lingua –, ti risucchiano e ti portano sulle loro navicelle e lì fanno quelle cose con te – e aggiunge una parola che suona come «esperimento».
- Vuoi dire che *ti abducono* – rispondi –. Ed è «esperimenti». Ripeti.
- Sì, questa parola così difficile, «esperimenti», ma è lo stesso, ti risucchiano, o come dici tu.

(cap. 9)

Il termine d'origine latina, che ricorre anche altrove nel romanzo, viene qui utilizzato nell'accezione che possiede in inglese, col significato di 'rapimento' (in questo caso, da parte degli alieni), e contrapposto dal padre al più impreciso e generico «risucchiare» usato da Silvio. Dal punto di vista linguistico è considerabile, in questa accezione, come un latinismo di ritorno o xenolatinismo.

Un altro esempio della lingua di Silvio è rappresentato dall'espressione «*chicodáun*» / «*ragazzodaun*» (cap. 4), mediante la quale egli identifica se stesso. In sede di traduzione si è optato per evidenziare in corsivo il traduttore italiano, al fine di rendere più intelligibile al lettore l'espressione ricalcata dall'originale spagnolo.

Presento infine un nodo traduttivo, legato alla pronuncia non proprio corretta del personaggio di Silvio, per il quale si è rivelato fondamentale l'ausilio di Merino stesso:

Si estuviese aquí, podría contarle cosas, como hace el capitán Estúar con los astronautas dormidos de Guaitestesion.

Se fosse qui, potrei raccontarle delle cose, come fa il capitano *Stuar* con gli astronauti di *Uaitstascion*.

(cap. 1)

- *¡Qué sed!* – esclama –. *Como la que pasaban los guerreros de Estúar en Lernia*
- Che sete! – esclama –. Come quella che avevano i guerrieri di *Stuar* a *Lernia*

(cap. 17)

Pur coscienti del fatto che si trattava della deformazione di nomi anglosassoni, non riuscivamo a capire a quale racconto, film o serie di fantascienza essi facessero riferimento. La consultazione diretta dell'autore ci ha svelato che si tratta di nomi di pura fantasia, ragion per cui ne abbiamo adattato la forma alla grafia italiana.

Oltre al già citato ambiente lacustre, l'altro paesaggio che nel romanzo fa da sfondo a gran parte dell'azione narrata è quello urbano: principalmente Madrid, con altri momenti ambientati a Toledo, come si è visto, e in una città tedesca (si tratta di Münster, anche se Merino non lo dice esplicitamente), dove Daniel si reca in diverse occasioni per lavoro.

La toponomastica madrilenica affiora in diverse circostanze, per dare consistenza reale al narrato. Tali riferimenti non hanno quasi mai creato difficoltà in traduzione, perché risolti all'interno del testo stesso. Per le menzioni di «*Calle del Tesoro*», «*Calle del Pez*», «*Argüelles*», «*Retiro*», «*Calle Príncipe de Vergara*» non è stata dunque necessaria alcuna nota. In un'occasione si è però ritenuto opportuno apporne una, per rendere più chiaro il testo anche a chi non conosce la capitale spagnola. Si tratta della «*Cuesta de Moyano*», nota per il mercato dei libri, che ricorre due volte nel romanzo: abbiamo quindi costruito dei rimandi interni, per facilitare a chi legge il reperimento dell'informazione.

A proposito di note esplicative del traduttore, pur cercando di limitarne l'uso allo stretto indispensabile, in diversi luoghi del romanzo se n'è avvertita l'esigenza. Esse sono generalmente di due tipi: quelle volte a chiarire la presenza di elementi estranei alla cultura italiana, principalmente della Spagna peninsulare ma non solo, e quelle legate a riferimenti e citazioni intertestuali presenti nel romanzo.

Per il primo caso, si segnala in rapida successione la presenza di quelli che si potrebbero classificare come culturemi in senso lato: tali sono i riferimenti alle tradizioni ispaniche legate all'Epifania e ad alcuni riti particolari come quello delle scarpe, oppure l'usanza di mangiare uva alla mezzanotte dell'ultimo dell'anno (capp. 4 e 37).

Un altro esempio di uso della nota è rappresentato dai riferimenti ai canti popolari ispanici e tedeschi («*corridos, villancicos, vidalitas*» [...] *El cóndor pasa* [...] *O Tannenbaum*», cap. 15); nel caso di *villancicos*, che ricorre anche al capitolo 37, abbiamo inserito una nota di rimando. Anche per «*Siglo de Oro*», seppur tradotto come «Secolo d'Oro» (cap. 19), si è deciso di servirsi di una nota per chiarirne meglio il significato al nostro lettore. Allo stesso modo, per il culturema d'ambito gastronomico «*churros*» (cap. 33), la soluzione di una brevissima nota esplicativa è parsa la più adeguata, in luogo di un'improbabile corrispondenza con la tradizione dolciaria italiana. Citiamo infine il caso di un “modismo”, l'espressione idiomatica «*noche toledana*» (cap. 36), modismo sì, ma qui anche gioco di parole dilogico, in riferimento alla dolorosa esperienza del ricovero di Tere nell'ospedale di Toledo in seguito all'incidente. Anche questo nodo traduttivo si è sciolto con una nota.

Per il secondo caso, quello dei riferimenti intertestuali, abbiamo diversi tipi di citazione nel romanzo e anche qui, talvolta, si è fatto ricorso alla nota: anzitutto, le citazioni esplicite, spesso compiute da Silvio, riguardanti storie, leggende e racconti d'avventura e di fantascienza. Sono state necessarie due note, rispettivamente, per il «castello di Andrai e Non Tornerai» (cap. 1), riferimento alle raccolte di racconti popolari della scrittrice del XIX secolo Cecilia Böhl de Faber y Larrea, meglio nota con lo pseudonimo di Fernán Caballero, e per la menzione del «Pianeta Tenebroso» (cap. 1), tratta dai romanzi fantascientifici dello scrittore Rafael Barberán Domínguez, firmati con lo pseudonimo di Ralph Barby. La fervida immaginazione del ragazzo, stimolata dai racconti materni, dalle letture e dalle serie televisive di cui è appassionato, produce talvolta vere e proprie enumerazioni di personaggi appartenenti a questi mondi:

Silvio aveva decorato molti punti della casa con fiocchi, campanelle, palline dorate e, soprattutto, con certi disegni commemorativi, abbastanza inintelligibili, che pretendevano di illustrare le più memorabili storie che Tere gli aveva raccontato: ed ecco *Biancofiore, Pollicino, Hansel e Gretel, il mago di Oz, Biancaneve* con i *nani, Frodo Baggins, Yoda e Chewbacca* [...]

(cap. 37)

Nel caso citato, la notorietà dei personaggi ha reso innecessaria qualsiasi nota. Altrove, come per il canto popolare infantile diffuso nella regione cantabrica *Río verde*, che viene evocato più volte nel romanzo, si è deciso di mantenere il testo in lingua originale, corredandolo di traduzione in nota alla prima ricorrenza (cap. 5).

Il personaggio di Daniel si rende latore di almeno due citazioni letterarie: recita dei versi di Calderón de la Barca, tratti dal dramma *La dama duende*, per i quali la soluzione adottata è stata la stessa di *Río verde*, con il testo originale e la traduzione italiana in nota. In questo caso, essendo disponibile una versione italiana del dramma calderoniano, seppur in prosa, si è deciso di utilizzare questa a piè di pagina. Per l'altra citazione che Daniel compie nel romanzo, dove a un certo punto declama a memoria un'aria della *Traviata* di Verdi, si è mantenuto il testo senza aggiungere alcuna nota, essendo questo già in italiano nell'originale.

Il tradimento è uno dei temi centrali del romanzo: Daniel e Tere fanno spesso riferimento nel corso della narrazione alla leggenda che vedrebbe proprio nella laguna qui descritta, la *Laguna de Taravilla*, lo sfondo della famosa storia del conte don Julián, leggendario artefice dell'invasione araba della Spagna che, dopo aver tradito il re don Rodrigo, avrebbe gettato in queste acque il proprio tesoro. Dato il già ingente numero di note, si è ritenuto più opportuno non aggiungerne un'altra, tanto più che la leggenda viene già sufficientemente spiegata all'interno del testo originale alla prima menzione.

Nel romanzo si rintracciano almeno altri due riferimenti intertestuali evidenti: in primo luogo quello alla Bibbia, presente persino nel titolo e reiterato in numerosi luoghi del romanzo, soprattutto nella prima parte, durante il viaggio edenico della coppia di innamorati.

El río del Edén contiene inoltre diversi omaggi a Cervantes e alla sua opera più famosa, il *Don Chisciotte*, spesso al centro delle riflessioni di Merino in articoli, saggi e conferenze¹¹. Tere viene chiamata «Sancia Panza» da Daniel («Hai vinto,

¹¹ Cfr. J. M. MERINO, *Atreverse con don Quijote*, in «Leer», 99 (febbraio, 1999), pp. 32-33, ripubblicato con il titolo *De Borges y el Quijote*, nella raccolta di racconti *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 163-68. J. M. MERINO, *Cuatro preguntas y una aclaración a propósito de Sancho Panza*, in «Leer», 158,

Sancia Panza», cap. 7); il cavaliere mancego e il suo scudiero vengono di nuovo menzionati da Silvio:

- Vanno a cavallo! – esclama Silvio, meravigliato dell'incontro.

Per alcuni istanti rimane a bocca aperta, come se cercasse di identificare quelle figure, e finalmente aggiunge:

- Come don Chisciotte e Sancio Panza!
- Sancio Panza montava un asino, ragazzo.
- È vero.

(cap. 22)

Per concludere, ho voluto evidenziare alcune delle principali difficoltà poste dalla traduzione di questo romanzo, esponendo le soluzioni di volta in volta adottate dal gruppo. Certamente suscettibili di miglioramenti: anche per questa traduzione si dovrà pertanto tracciare un bilancio conclusivo delle perdite subite rispetto al testo originale, perdite a mio giudizio anzitutto stilistiche, per la non sempre facile riproduzione della scrittura dell'autore nella lingua d'arrivo.

Le questioni esposte hanno animato il dibattito delle traduttrici prima e dei revisori poi. Tale dialogo, alimentato dalla pluralità dei traduttori, ha poi trovato una naturale prosecuzione nel monologo che ciascuno, un po' come il protagonista del romanzo, ha tenuto con sé, continuando a riflettere su tali questioni autonomamente, e tuttavia in modo un po' diverso – ritengo – da come lo avrebbe fatto se avesse tradotto in solitario.

Oltre a questo bagaglio formativo e di esperienze che una traduzione condotta in questa modalità collettiva comporta per chi la pratica, c'è poi l'altro aspetto, quello comune a ogni sforzo traduttivo, che costituisce la bellezza in sé del tradurre, ossia la traduzione che, nel suo farsi, entra nei complessi meccanismi di gestazione e

2004, pp. 176-77. Alcune creazioni originali dell'autore leonese hanno avuto come fonte d'ispirazione il cavaliere della Mancha, con la scrittura di un "apocrifo" in forma di "miniracconto" dal titolo *La cuarta salida*, che si trova in *Cuentos del libro de la noche...*, op. cit., p. 77). In *La glorieta de los fugitivos*, Merino compendia l'intero romanzo in un miniracconto, «Historia de don Quijote» (J. M. MERINO, *La glorieta...*, op. cit., p. 220).

costruzione del testo: è questa possibilità un privilegio impagabile che hanno i traduttori.

Massimo Marini

Parole-chiave: *Lexicon; Translation; Spanish contemporary literature;* Lessico; Letteratura spagnola contemporanea; Traduzione.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

**Camilo Sánchez, *La vedova di Van Gogh*,
traduzione italiana di Francesca Conte,
Milano, Marcos y Marcos, 2016, pp. 189, eu 16,
ISBN 9788871687612**

Nuove frontiere della novela histórica

Nel 1991 Fernando Ainsa scriveva nei «Cuadernos Americanos» un articolo dal titolo *La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana*; a seguire, nel 1993, Seymour Menton pubblicava il frutto di anni di ricerche: *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. Ciò che accomuna i due lavori è l'analisi di una nuova tendenza letteraria latinoamericana che può vantare nomi di spicco fra gli autori nazionali di lingua spagnola: la riscrittura della storia. Una sorta di ossessione che nasce dal bisogno di rileggere gli eventi storici in chiave romanzata. Non entrerò nel merito delle innumerevoli particolarità e caratteristiche del genere né delle ragioni storico-sociali che hanno permesso la nascita di un filone che ha portato a un'affermazione senza precedenti della letteratura latino-americana nel mondo, ma vorrei soffermarmi un momento su quelle che possono essere considerate le caratteristiche generali.

In primo luogo il nuovo romanzo storico latino-americano propone una rilettura del discorso storico ufficiale e il recupero delle voci secondarie che il cosiddetto “discorso dominante” aveva emarginato. Abolisce in questo modo la distanza epica del romanzo storico tradizionale e supplisce alle mancanze della storiografia dando voce a ciò che finora era stato negato. Il paradosso è che, attraverso le “menzogne” e le invenzioni della letteratura, la realtà smette di essere un semplice elenco di date e

fatti e la letteratura stessa si fa portavoce di un vissuto collettivo che nessuno aveva mai avuto intenzione di documentare. E allora, attraverso il processo di *ficcionalización* dei personaggi storici, gli eroi scendono dai piedistalli e diventano umani e ci viene presentata la loro intimità, comprensiva di debolezze e fragilità, senza omissioni. Per far questo spesso vengono adoperati punti di vista molteplici e frammentati che vanno a sostituire la voce onnisciente. Sempre più frequentemente vengono utilizzate cronache, lettere e documenti come *escamotages* per rendere il fuoco dell'obiettivo più eterogeneo. Un caleidoscopio di voci capaci di ricostruire un mondo sommerso e taciuto. Comunque, il motore di questa ricerca era sicuramente la necessità di recuperare un'identità nazionale troppe volte straziata dalla violenza che ha da sempre caratterizzato il continente sudamericano.

Ora, questo bagaglio letterario ha lasciato un segno importante nel panorama culturale dell'America Latina ed è diventato un modello per le nuove generazioni. Basti pensare a nomi come Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa con *Conversación en la Catedral*, *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del chivo*, Tomás Eloy Martínez con *La novela de Perón* e *Santa Evita*, Gabriel García Márquez con *El general en su laberinto* ecc.

L'eredità culturale dei grandi maestri viene sapientemente recuperata e rielaborata dall'argentino Camilo Sánchez, che ricostruisce abilmente le vicende che ruotano attorno alla figura di Johanna Van Gogh-Bonger, la vedova nientemeno che di Theo Van Gogh, fratello del più noto Vincent, spingendo questa volta lo sguardo fuori dai confini nazionali, con l'ambizioso obiettivo di riscattare una di quelle piccole storie che stavano andando perdute nell'oceano della storiografia ufficiale. E così questa volta viene catturato dal processo di *ficcionalización* il grande pittore fiammingo e la sua famiglia. Lo scrittore trasforma i personaggi reali di una storia che sembrava completa e satura nei personaggi di un romanzo e ci racconta un particolare che la storiografia ha considerato marginale e insignificante e che invece è stato la chiave di volta del successo del pittore olandese.

Van Gogh sembrava non aver bisogno di altro. Tutto era già stato detto. Tutto era già stato scritto. Ma Sánchez sente che c'è ancora un enigma: come è possibile che un personaggio morto in assoluta povertà e che in vita non ha venduto più di due quadri

nel giro di qualche anno sia diventato una delle figure di spicco del panorama artistico internazionale? Sánchez scopre Johanna van Gogh-Bonger grazie a un documentario della BBC e da buon giornalista sente la crescente necessità di documentare, ricostruire, investigare. Se Sánchez è il detective della storia di Johanna, Johanna a sua volta è il detective della storia di Vincent. Due storie parallele e complementari che ci portano a percepire la donna quasi come un doppio dell'autore: Sánchez finisce per ricostruire gli eventi con gli occhi di Johanna. È un'ombra che si muove dietro le quinte e tira le fila del discorso. S'instaura un gioco di ricerca nella ricerca: lui investiga sull'investigazione di qualcun altro. Se dovessi pormi il problema di una trasposizione cinematografica, immaginerei due storie parallele e alternate nelle immagini che si muovono una sulla linea del passato e una sulla linea del presente, perché, sebbene sia assente dal punto di vista testuale, l'ansia di ricostruzione di Sánchez e la passione per questa storia si percepisce in ogni riga.

Johanna van Gogh-Bonger, giovane vedova di Theo Van Gogh, prende in mano le lettere che si sono scambiati per anni Vincent e il fratello, suo marito (cfr. *Vincent van Gogh. Lettere a Theo*, Parma, Guanda, 2013), con il proposito di scoprire chi fosse veramente il padre del suo bambino e cosa lo avesse portato a lasciarsi morire dopo il suicidio del fratello. Forse cerca anche di trovare una chiave di lettura nuova degli eventi, in grado di interrompere i funesti accadimenti che si stavano abbattendo sulla dinastia dei Van Gogh: il primo morto poco dopo la nascita, il secondo, il pittore, morto suicida, e il terzo, suo figlio, che porta un nome destinato alla tragedia.

Quello che invece scopre, oltre a un legame indissolubile fra il marito e suo fratello, è una vera mappa segreta dell'opera di Vincent Van Gogh, un ricco testamento artistico, un manifesto del colore: «e io vorrei mettere nel quadro la stima e l'amore che ho per lui. [...] per finirlo farò il colorista arbitrario. Esagererò il biondo dei capelli, arrivando ai toni dell'arancione, ai gialli cromo, al limone pallido. Dietro la testa invece di dipingere il muro banale del misero appartamento dipingerò l'infinito, farò uno sfondo semplice del blu più ricco, più intenso che riuscirò ad ottenere; da questa semplice combinazione, la testa bionda illuminata su questo sfondo blu sontuoso rende un effetto misterioso come di stella nell'azzurro profondo» (C. Sánchez, *La vedova Van Gogh*, Milano, Marcos y Marcos, 2016, pp. 93-94).

Johanna scopre un Van Gogh scrittore e scopre lo spessore intellettuale delle sue opere, tanto snobbate dai suoi contemporanei. Le lettere insegnano a guardare l'opera, sono il manifesto della sua personale corrente artistica.

Johanna, forte, intraprendente e indipendente, ha avuto l'intelligenza di capire che gli innumerevoli dipinti dimenticati in un appartamento parigino dovevano essere recuperati, valorizzati, esposti. Comincia dalla sua nuova casa: «Oggi pomeriggio ho appeso molte tele a Villa Helma. Questo è stato il primo gesto, svelare i quadri al mondo» (p. 120).

Intanto continua a leggere e a studiare un corpus di oltre seicento lettere che i due fratelli hanno lasciato alla storia, isolando i passaggi più poetici da quelli superflui. L'occhio "esterno" di Johanna le permette di vedere al di là delle disgrazie e delle malattie che si erano abbattute sulla famiglia Van Gogh e di realizzare con meticolosa caparbieta' quello che per il marito era diventata un'ossessione e una fissazione patologica: far conoscere il Van Gogh artista. «Mentre Theo sogna grandiose retrospettive, lei cerca di liberare i quadri dalla reclusione» (p. 63). La sua strategia è di procedere con pazienza e con un preciso programma lasciato in eredità per iscritto da Vincent nelle lettere: esporre molto e vendere poco. Johanna riesce a intuire un potere espressivo incredibile nell'uso dei colori di suo cognato, che alcuni addirittura considerano tanto potenti da poter propagare il potere oscuro della follia: «Bisogna incenerire tutti quegli eccessi di viola e cobalto, di verdi smeraldini e aranci d'Oriente. Son loro che hanno provocato, argomentano, il colpo al petto di Van Gogh, la paralisi che in questi giorni attanaglia Theo» (p. 49).

La narrazione di Sánchez rende giustizia a una donna incredibilmente dimenticata dalla storia: «ed era un tempo in cui le scelte delle donne avevano il mondo contro» (p. 126), e che invece ha avuto un ruolo essenziale per il riconoscimento internazionale dell'opera di Van Gogh. Ancora una volta il potere della letteratura è quello di riscattare la storia. Ancora una volta le frontiere dei generi si dissolvono e i personaggi della finzione ci raccontano qualcosa di più reale di una serie di date ed eventi, e soprattutto ancora una volta bisogna restituire il giusto merito al lavoro svolto da una donna eccezionale, perché troppo spesso la storiografia si è occupata di far risaltare gli eroi e di cancellare le eroine.

In chiave estremamente moderna potremmo dire che il romanzo di Sánchez è lo *spin-off* della storia principale, quella conosciuta da tutti, quella del grande pittore. Una storia piccina e secondaria che si nasconde dietro l'enorme mitologia nata intorno alla figura dell'artista, che grazie a Camilo Sánchez comincia a far capolino sempre meno timidamente.

Frammentato come un puzzle, il testo di Sánchez non affida la storia al solo narratore esterno, ma si muove su molteplici piani: il racconto in terza persona, il diario privato di Johanna van Gogh-Bonger, le lettere di Theo e Vincent, ma anche poesie, testi critici, citazioni, annunci e ritagli di giornale. Se da una parte la voce onnisciente si occupa di portare avanti la narrazione, dall'altra le lettere e il diario introducono il lettore nell'intimità dei personaggi storici, proprio come dicevamo poco fa a proposito della molteplicità delle voci narranti nel nuovo romanzo storico e della necessità di far scendere gli eroi dai piedistalli della storia. Tuttavia, anche la voce narrante segue un'impostazione di sequenze simili a quelle di un diario e tiene spesso Johanna al centro del suo punto di vista.

Tutta questa premessa è necessaria per far comprendere quanto lavoro ci sia dietro un testo di così piacevole lettura. Inoltre, ci siamo soffermati sul carattere frammentario dell'opera proprio per far emergere il fatto che dietro *La vedova Van Gogh* c'è un enorme impegno stilistico, che ha reso il testo di un'incantevole fluidità. La frammentarietà dell'opera senza un'eccellente consapevolezza e padronanza linguistica poteva generare un testo sconnesso e privo di legami fra le varie parti, e invece risulta scorrevole e di piacevole lettura. Se l'intenzione dell'autore era quella di recuperare una storia sconosciuta e marginale per infonderle nuova linfa, l'edizione italiana di questo libro contribuisce a supportare l'intento del suo creatore: regalare una nuova vita a Johanna van Gogh-Bonger e far circolare la sua storia. Di libro in libro, di voce in voce, di lingua in lingua, che la storia di Johanna abbia inizio: «E comincino pure a chiamarmi, con sufficienza, la vedova Van Gogh» (p. 117).

Anna de Pari

Joca Reiners Terron,
La straordinaria tristezza del leopardo delle nevi,
traduzione italiana di Vincenzo Barca e Serena Magi,
Roma, Caravan Edizioni, 2015, pp. 196, eu 12,50,
ISBN 9788896717196

Che inquietante, poetico romanzo *La straordinaria tristezza del leopardo delle nevi* del brasiliano Joca Reiners Terron, che Caravan ha pubblicato nel 2015 nella traduzione di Vincenzo Barca e Serena Magi, proseguendo nella lodevole perlustrazione dei territori della giovane narrativa sudamericana.

Vi incontriamo un'umanità dolente e ingabbiata, contaminata con animali dolorosamente reali e con altri trasfigurati dalla fantasia come quello del titolo, e creature che sembrano partecipare di entrambe le nature, almeno finché non scopriamo di quale malattia soffrono. Per l'appunto una delle protagoniste, di età indefinibile, bambina o vecchia (in realtà vecchia, ma non importa), apparente ibrido mostruoso e patetico di uomo e animale, in realtà erosa da una devastante forma di porfiria, costretta a vita notturna, lentissima nei movimenti e muta, si aggira circospetta nel mondo notturno che l'autore le ha imbandito attorno, lasciando dietro di sé una scia di sangue e croste, con il solo conforto di una tata-infermiera, la pia sig.ra X: intabarrata in una mantella rossa che la protegge dalla luce che le aprirebbe orribili piaghe sulla pelle, e dagli sguardi ancora più brucianti dei curiosi, è un vero e proprio Cappuccetto Rosso in balia di troppi lupi.

La aiutano, nel riempire di senso una vita tanto inspiegabilmente insensata, colma di tanto ingiustificato dolore, le fiabe, l'immaginazione, i documentari televisivi. Attraverserà anche un bosco, come è di prammatica in una fiaba, aggregandosi a una compagnia di visitatori notturni di un settore del giardino

zoologico – e qui, tra i rottweiler di un tassista matto lasciati liberi di azzannare e uccidere e la malsana curiosità degli altri convenuti, sembra di trovarsi in mezzo a una specie di parodia di *Jurassic Park*, il film intendo (ci autorizza in questo un accenno dello stesso autore). Il mondo minaccioso e pronto a esplodere in sussulti violenti della San Paolo di Joca Reiners Terron lascia poche speranze agli innocenti: tensioni razziali tracciate con pennellate ossessive in quartieri in cui i gruppi etnici non convivono mai davvero e si guardano in cagnesco pronti a deridersi o ad attaccarsi; uomini che aizzano bestie per ammirarne la presunta eleganza proprio negli atti più feroci, e che come esteti da quattro soldi trovano nella musica classica più ovvia la colonna sonora ideale di queste messe in scena; curiosità e attrazioni che diventano intimidazioni, aggressioni; un senso dilagante di declino, malattia, morte, che coinvolge anche l'altro protagonista, l'investigatore narrante, meticcio che sulla propria pelle (rossiccia) prova il conflitto tra mondi incompatibili (il padre ebreo, la madre nera), e assiste proprio il padre morente, in pagine che mi hanno ricordato più di una volta il più delicato e stilizzato *Il grande animale* di Gabriele Di Fronzo (compare, a un certo punto, anche un grosso bisonte impagliato, per dire).

L'autore riesce – ed è un prodigio – a mantenere un bell'equilibrio tra materiale tanto disparato, che invece di esploderci davanti agli occhi è messo in ordine, implacabile, verso il finale. Il fiabesco rende sopportabili gli sbandamenti splatter, l'amara visionarietà tempera l'accettazione di certe convenzioni noir. La solitudine delle vite coinvolte nel racconto è compensata dalla ricerca (o dal sogno) di un contatto, di una ricomposizione: per il leopardo delle nevi, nel quale la sventurata protagonista si rispecchia, è l'attrazione per l'umano, per ciò che di nobile e libero l'essere umano può creare (il canto, dal potere consolatorio). Il disagio che proviamo nasce dalla sensazione che stia per accadere qualcosa di terribile (lo sappiamo perché assai spesso sin dalle prime pagine si fa riferimento a deposizioni, a verbali di polizia, il che non lascia presagire nulla di buono, anche se lascia incerti sulla reale natura di quello che avverrà).

Claudio Morandini

Contatti

Per autori e opere fino al '500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Redazione: via della Farnesina, 52-54 – 00135 Roma (RM)

Per autori e opere dal '600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it o panetta@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Domenico Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore: prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione: via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: info@diacritica.it (o panetta@diacritica.it)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni